المسرحية في الأدب الانجليزي



تأليف : الارديس نيكول
ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروة

دار الرشيد للنشر

الارديس نيكول

المسرحية في الأدب الانجليزي

ترجمة
يوسف عبد المسيح ثروة

الفصل الأول : من البدايات إلى شكسبير

١ ــ تمهيد : التراث الكلاسي

لاتقتصر غريزة المحاكاة على امة واحدة بعينها ، ذلك انها شمولية الاغراء ، بحيث تكشف عن ذاتها ، على انها اكثر العواطف البشرية بدائية . فرغبة الرجال والنساء في ارتداء ازياء تماثل ازياء خدم اله ما ، واتخاذ اشكال الالهة ، في جلالها وبهائها ، الرغبة في اعادة تمثيل القصص المقدسة ، سواء أكانت تتحدث عن الهة الاغريق ام عن يهوه[1] ام عن المسيح ، ورغبة الفلاح في ان يضع نفسه موضع احد رجال الحاشية ، ولو للحظة عابرة ، ورغبة الاخير في ان ينسى لوقت ما مكائد وهموم مرتبته الاجتماعية ، لينغمر في حياة عالم بسيط متخيل ، هو عالم (اركاديا) ــ هذه التشوفات مظاهر عاطفية بدائية واحدة تفصح عن نفسها في الطقوس الكنسية ، او المراسم الفوكلورية او المساخر ، شأنها ، في ذلك ، شأن مآسي اسخيلوس او شكسبير . هذه الطبيعة الشمولية التي ينفرد بها التمثيل او الدراما ، تجعل دراسة المسرح اكثر جاذبية واشد صعوبة من دراسة اي نمط من انماط الادب الاخرى . فهي تتطلب ، في المقام الاول ، استقصاء دقيقا يتناول الطقوس الدينية والعادات الفوكلورية ، وفي المقام الثاني ، ينبغي بذل العناية نفسها ، في دراسة اداب مختلف الاجناس البشرية . فليس من تقدير للدراما الانكليزية يمكن ان يكون متكاملا ، مالم نرجع الى الخدمات التي قدمتها الكنيسة في بواكيرها ، مالم نعد الى آثار الشعائر الوثنية التي

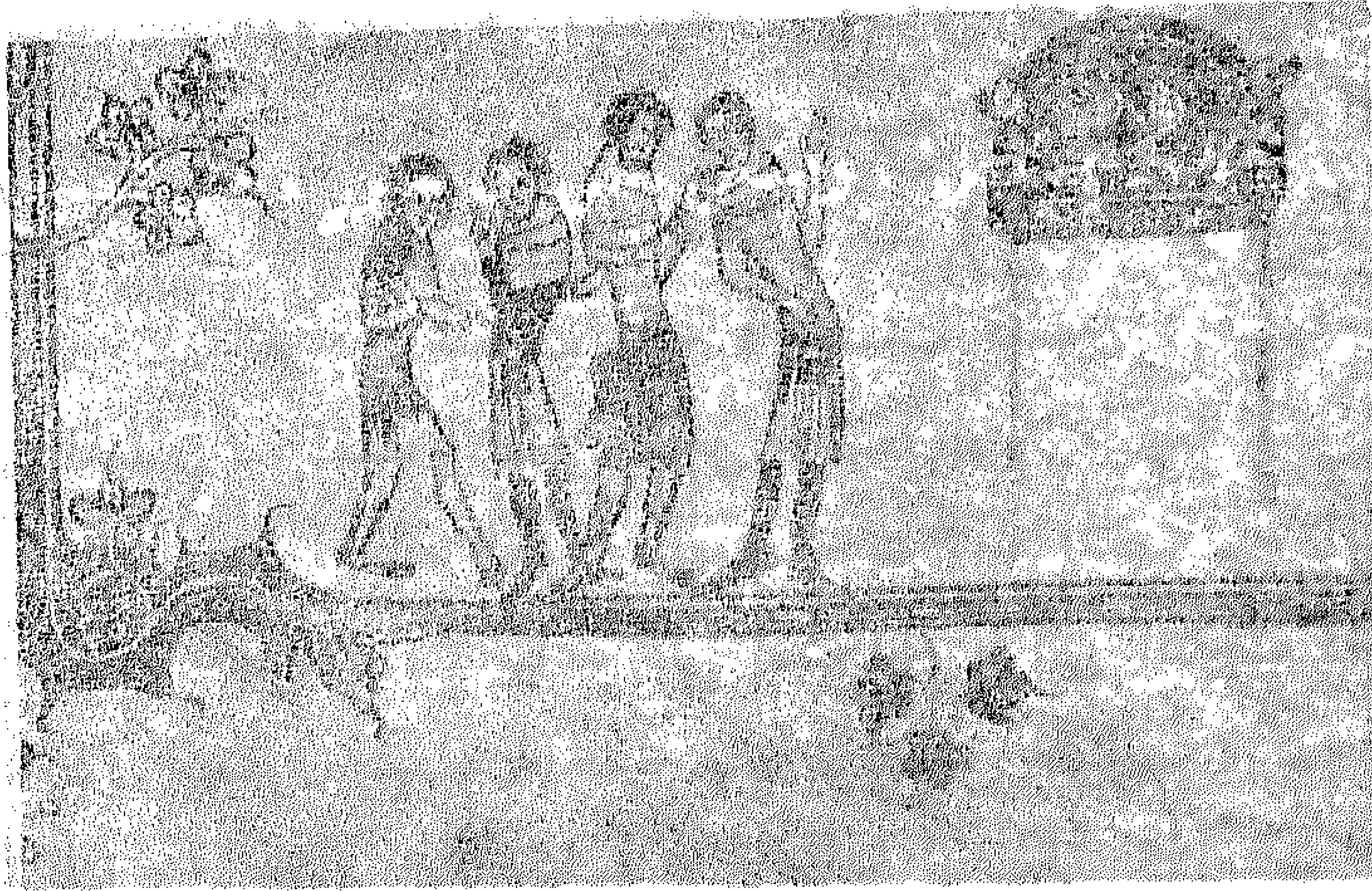
(١) يهوه : هو اله اليهود .

يحتفظ بها الفلاحون ، في اشكالها شبه المتحجرة ، مالم نطلع على الفعاليات الدرامية في البلدان الاخرى •

في بداية بحثنا عن منشأ المسرح الانكليزي وتطوره ، تقتضينا الضرورة، ان نتوسع من الخصوصيات المباشرة الى العموميات • ان الدراما ، في انكلترا ، لم تبدأ الا في القرن العاشر ، اما الحافز الذي دفع بها الى الوجود فكان حافزا مستقلا تماما ، لم يقع تحت تأثير اية قوة خارجية مهما تكن • وفي الوقت نفسه ، لانستطيع ان نشطب من بالنا فكرة مؤداها : ان الاثينيين القدماء ، منذ قرون سحيقة ، كانوا يشاهدون المسرح وهو يتطور في مجالات ثقافتهم الخاصة ، حتى دفعوا به الى مستوى رفيع من الانجازات • ومن اليونان انتقل المسرح الى روما ، ومع انه فقد هناك قوة مبادرته ، فانه واصل فعالياته ، الى ان سقطت الامبراطورية ، في القرن الرابع ، جراء هجمات جحافل البرابرة • ثمة اوجه ثلاثة تتميز بها الحركة الدرامية في نشأتها الاولى ، لابد من ايلائها بعض الاهتمام ، قبل ان ننتقل الى بحث المسرح الانكليزي الوطني • فأولا ، اذا اولينا عنايتنا بمصدر الدراما التي انبثقت في القرن العاشر ، فسنجد تماثلا بين ذلك المصدر وبين منشأ الدراما الاغريقية • ثانيا ، ان شأن هذا التماثل بالغ الاهمية ، عندما نلحظ الميزات نفسها جلية في كلا النوعين من الدراما ، دون ان يكون لاحدهما تأثير في الاخر • ثالثا ، بينما المحاولات الاولى للدراما الانكليزية ، كانت برمتها وطنية ، بعيدة عن التأثير الكلاسي ، لايسعنا التخلص من العودة الى المراجع اليونانية والرومانية ، في القرن السادس عشر ، حين اخذت اعمال اليونانيين والرومانيين تثير انتباه كتاب المسرح الانكليز وعنايتهم ، بعد اطلاعهم عليها •

ان كلا من الكوميديا والمأساة نشأ في بلاد الاغريق ، من الشعائر الدينية • فالمأساة ، على ماتتصور ، انطلقت من جوقة من المتعبدين الذين كانوا يقفون او يدورون في حلقات حول مذبح من مذابح الالهة ، ينشدون

معا او ينهمكون في ممارسة الرقص • وقد حصلت اول حركة درامية ، حين عزل واحد من اعضاء الجوقة نفسه عن سائر الاعضاء ، فانشد ابياتا ، استجابت لها الجوقة بمجموعها منشدة مرددة • وحالما وطد ذلك (الممثل) الوحيد مركزه ، غدا سائر الامر سهلا يسيرا • ومابرح ان ظهر ممثلان ، ثم ثلاثة ، فاتخذ الحوار شكله المعتاد • وتبعا لذلك تركز انتباه المتفرجين في الممثلين ، في الوقت الذي فقدت فيه الجوقة وظيفتها الاصيلة ، باعتبارها ممثلة للسد العليا فى العمل (الفنى) •



وهكذا انبثقت المأساة من الممارسة الدينية ، وظلت الى النهاية جزءا لايتجزأ من عناصر خدمة الالهة •

كان الجمهور ينجذب الى الفعاليات المسرحية ، لما يستخلص منها من تسلية وترفيه ، وفضلا عن الاحساس بالمتعة ، كان الشعور بالرهبة والانبهار ماثلا • وعلى ذلك ، لم يكن يسمح الا بوجود نغمة مهيبة جليلة ، تتخلل العقدة والحوار معا • اما القصص التي كانت تروى في هذه الدرامات المأساوية ، فكانت ، في معظمها ، تقتصر على سلسلة محددة من الثيمات الاسطورية • بينما الجوقة ، حتى عندما انتزعت من مرتبتها المركزية ظلت

تحتفظ بعنصر طقسي ، وظلت المشاهد تحتفظ باشكالها حسب خطة معدة ٠ ان الشكلية المتغلغلة في الدراما الاغريقية كان يجري تشجيعها من قبل دور العرض التي كانت تنتج المآسي ٠ وبما ان تلك المآسي ، في الاساس ، ممارسات دينية ، فقد جرى عرضها في ايام احتفالية خاصة حين كان سكان المدينة الفقراء والاغنياء الارستقراطيون والبسطاء ، يتوافدون لمشاهدتها ٠ في البدء ، كان المسرح يتألف من سفح تل ، يؤمن الراحة والمكان للمتفرجين، وارض منبسطة على شكل دائري يتحرك عليه الممثلون ويتكلمون ٠ ثم سرعان ماتحوات هذه الوسائل البدائية الى وسائل افضل تتمثل في مقاعد حجرية ضمن نطاق له شكل شبه دائري ، اصبح فيما بعد بمثابة القاعة ٠ ثم اصبح المكان المخصص للجوقة مايدعى بـ (الاوركسترا) يتوسطه المذبح ٠ وامام المتفرجين شمخت بناية ، تضمنت قسمين : قسما خلفيا لكواليس الممثلين ، والقسم الامامي يشغل موضعا طويلا مرتفعا ليكون منصة الممثلين ٠ بينما كان اعضاء الجوقة يقفون تحت تلك المنصة ٠كانت تلك المسارح واسعة كبيرة ، مما ساعد على استخدام طرائق انتاجية ذات ابهة وجلال ٠ كان الممثلون يلبسون احذية عالية تزيد من اطوالهم ، كما كانوا يضعون على وجوههم اقنعة ضخمة ٠ وهكذا لم يكن في مستطاعهم ان يتحركوا حركات عنيفة ، ولاسباب عملية كان كلامهم يجري مجرىً رسميا جليلا ٠

وبين هذه الاوضاع الفعالة في المسرح الاغريقي وبين الاوضاع التي سادت في دور العرض الصاخبة الاهلية في عهد شكسبير درجة كبيرة من الاختلاف ٠ اما اذا قارنا بين المسرحين ، فينبغي ان ينصب تفكيرنا اول ما ينصب على الفروق التي تفصل بينهما ٠ ومع ذلك ، فالامر الاستثنائي ، بالرغم من هذه الفروق ، يشير الى ان المسرحين الاغريقي والاليزابثي انتجا العديد من التعابير المأساوية المتماثلة ٠ قد يمكن الزعم بالقياس الى

شكسبير ان الاساتذة الاغريق اسخيلوس وصوفوكلس ويوريبدس ليسوا سوى مجرد اسماء ، غير ان مآسيه العظيمة يمكن ان تناقش نقديا بالمعايير نفسها التي نناقش بها معايير الاساتذة • كما لو ان روح المسرح نفسها ، المجردة من الزمان والمكان ، قد عملت على تحقيق اهداف متماثلة •

وقد ازدهرت في اثينا ، الكوميديا في احتفالات اخرى كوميدية غنائية وفنطازية وجدت استاذها في ارستوفانيز • ان تلك المسرحيات الساخرة الساحرة الطافحة بالحياة ، والواخزة شكلت تتمة ملائمة للدراما المأساوية ، ولكنها ، على الضد منها لم تجد سوى نظائر قليلة لها في العصور المتأخرة • ومع انها تكاد تكون فريدة بحد ذاتها ، فان اشكالا كوميدية اخرى استجدت بوحي منها ، فكان لها انعكاساتها في المرحلة الاليزابيثية وغيرها من المراحل •

ان كوميديات ارستوفانيز توصف عموما بـ (الكوميديا القديمة) • اما حين اتخذت مدينة اثينا طريقها الى الانهيار وظهرت ظروف اجتماعية مغايرة ، سرى مفعولها ، فان (كوميديا جديدة) تكونت متخذة شكلا اخر • وهذا النمط من المسرحيات يتصل اتصالا وثيقا باسم ميناندر • وبذلك تلاشى العنصر الفنطازي الغنائي ، كما تلاشت الشخوص المتطرفة • فهجرت (الطيور) و (الضفادع) وغيرها من شخوص ارستوفانيز الخيالية ، كما نبذت العقد غير المحتملة الوقوع • وبدلا من تلك اختيرت عقد (واقعية) استنادا الى الحياة الاجتماعية المعاصرة • فاجتذب انتباه الجمهور الى الفعل المسرحي بانعطافات ذكية • فلم تعد الشخوص غريبة مبالغا فيها ، بل انماطا اعتيادية كالتي توجد في اية مدينة هيلينية • ان عالم ميناندر المسرحي يشير الى اكثر من نوع من انواع الفعالية الكوميدية ، فقد يصح ان يكون متصلا بكوميديا العادات الاجتماعية التي ازدهرت في القرن السابع عشر • كما يبدو ان لها بعض الصلات بكوميديا الرومانس الاليزابيثية • ان مسرحيته

(ديسكولوس) التي ظلت في غفلة النسيان لاكثر من الفي سنة ، ظهرت للنور مؤخرا ، غير ان العديد من مشاهدها يوحي بافكار سادت اعمال شكسبير في القرن السادس عشر .

اثبتت الدراما الاغريقية انها النموذج الامثل للمسرح الروماني . ومن طريق روما انتقلت ، بالدرجة الاولى ، انجازات الاغريقيين الكلاسية الى الاجيال المتأخرة . اما المأساة القديمة (نسبيا) فلم تكن لتهتم بصوفوكليس بل بدرامات سنيكا القرائية . في حين ظل ميناندر مجهولا في غضون المراحل التي كان فيها (تيرنس) موضع الاعجاب والقراءة . مهما يكن من امر ، علينا حين نأخذ بنظر الاعتبار القوى التي اوحت بالتطور الدرامي الغض في العصر الوسيط فأننا نقصي كتاب المسرح اللاثينيين من نطاق افكارنا .فبسقوط روما في القرن الرابع اضمحل المسرح تقريبا . ربما حمل بعض المسامرين الجوالين بعضا من تقاليد روما على نحو فظ ، بين فعالياتهم الهزلية المشعوذة، بينما الانتاج المسرحي الذي كان مكرسا للجمهور في السنوات الاخيرة من عهود الامبراطورية قد تلاشى واضمحل . صحيح ان مسودات الكوميديات والمآسي الرومانية ظلت في حوزة المكتبات في الاديرة ، لكي تقرأ بسبب اسلوبها الطلي ، فان احدا لم يفكر فيها على انها مسرحيات . والحقيقة ان الفكرة الشائعة عن هذه المسرحيات كانت تعتبرها كتابات فنية يرددها الشاعر او بعض اصدقائه ، بينما المسامرون يحاكون بعض افعالها على منصة واطئة يقفون عليها . وهنا تبقى مسألة التقليد غير واردة . وفي فترة متأخرة اخذ سنيكا وتيرنس وصوفوكليس يؤثرون في الدراما الانكليزية ، الا ان ذلك الوقت لم يحن الا بعد العديد من القرون . اما في القرن العاشر ، حين جاءت المسرحيات الوسيطة الى الوجود ، فان البداية كانت جديدة تمام الجـدة .

٣ ـ نمو الدراما الوطنية : التروبات(١) والتمثيليات الطقسية

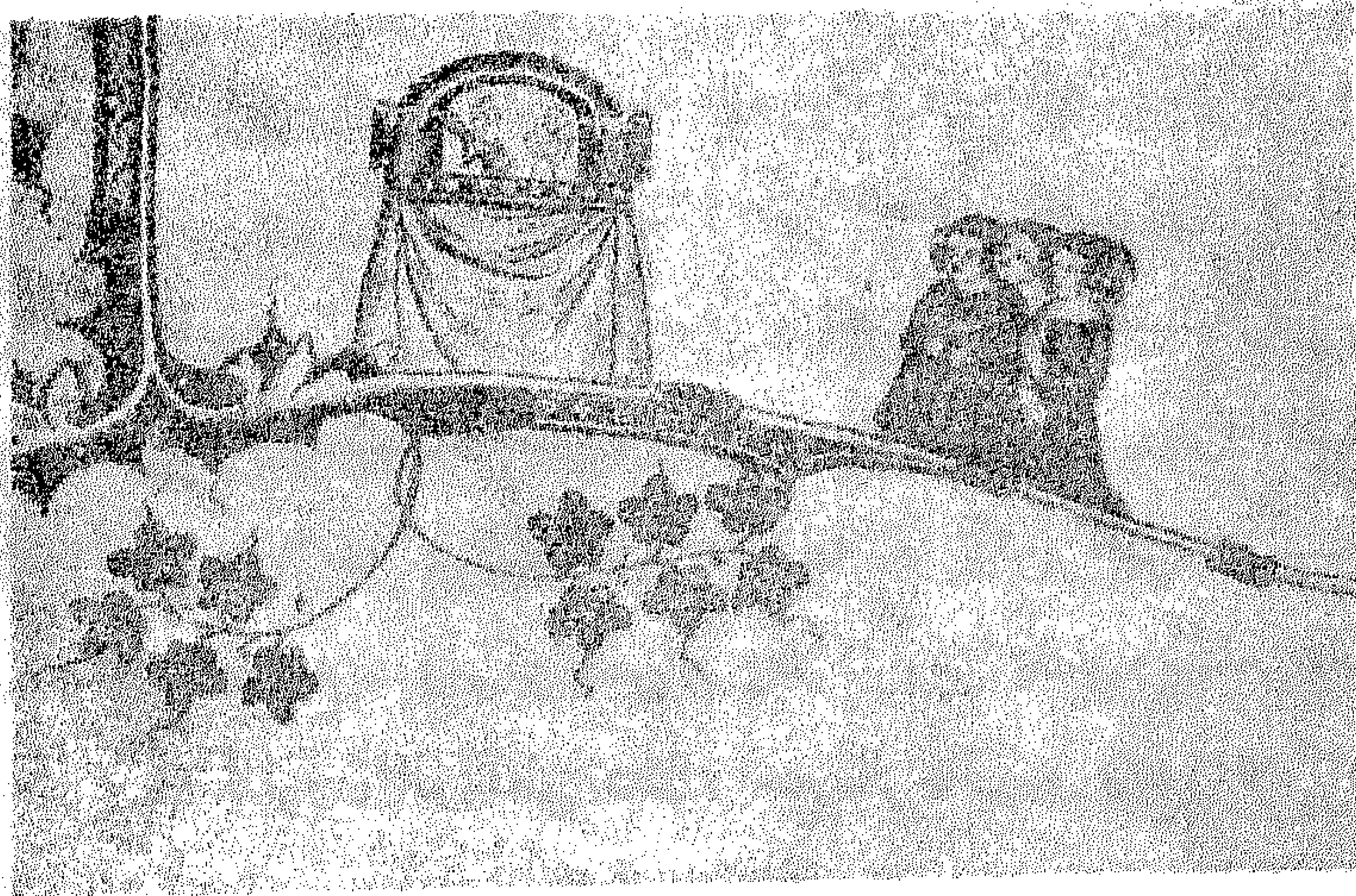
تتجلى الاهمية الاستثنائية لنهوض المسرح (الوسيط) بما فيه من طراوة بتماثله مع منشأ الدراما الاثينية • فقد بدأت دراما الاغريقيين بتوسيع الممارسات الدينية ، وعلى الشاكلة ذاتها تطور المسرح الوسيط نفسه ، من خلال الخدمات الدينية دونما جهد واع • ذلك انه كان اساسا من ابداع الكنيسة •

فقد كانت الكنيسة بالقياس الى الرجال والنساء ، في القرون الوسطى ،تمثل كل شيء تقريبا ، باستثناء شؤون الحياة اليومية • ومع انه ، كان ثمة تبرم من الفساد المستشري بين رجال الكهنوت وحتى الغضب على الرعاع الداعرين الشرهين من المنافقين الذين كانوا يسعون ، تحت رداء الكنيسة ، الى سلخ الفقراء ، ظلت تلك الكنيسة بعد كل شيء ملاذا للمتعبين وعزاء للمنكوبين وخبزا للجائعين وخلاصا للمضطهدين ، لانها لم تكن مجرد كنيسة بل مدرسة ومكان اجتماع ، ومركز الفن ، والاكثر من ذلك وسيلة متعة • اذ كان الدين ، في القرون الوسطى دينا واسع الرحاب • ومع انه كان جادا وصوفيا ، الا انه لم يعدم الضحك والفكاهة • فالى جانب المطران الاصيل كان يبرز المطران الصبي ، بحشد من اتباعه الصاخبين المرحين الجذلين • كانت الكنيسة مستعدة ومتلهفة لتقدم كل انواع المسرات الى الناس فضلا عن حركة الانهاض الروحي ، من طريق الفن والادب • كما كانت متهيئة لتعرض قصص الكتاب المقدس على نحو مرئي ابتغاء التعويض عن فقدان النسخ المقدسة باللهجة العامية •

---

(١) التروبات : كلمات مجازية .

ان القداس نفسه كان محاولة في ذلك الاتجاه • فهذه الخدمة باسرها بما فيها من طقس ملازم لها ، ليست سوى عرض رمزي لسلسلة الاحداث البارزة في حياة المسيح ، فكان من الطبيعي بالقياس الى رجال الكهنوت ان يجعلوا تلك الحياة اكثر رمزية ، على نحو ظاهري ، لان اللغة اللاتينية انحسرت تدريجا الى الوراء • ثم انهم رأوا بالضرورة ، وخاصة في العيدين الكبيرين، عيدي الميلاد والقيامة ، ان يستحضروا لجماعة المؤمنين ، الوقائع الملحوظة التي تعرضها قصة العهد الجديد •



ومنذ عهد مبكر لتطورات مختلف الطقوس يمكن اقتفاء ما كان ممكنا ان تؤول اليه تلك الطقوس من شكل درامي • ومن اهم هذه التطورات مايمكن ان يدعى بـ (التروبات) ولاسيما في القرن التاسع ، ذلك ان هذه المبتكرات سمحت بتوسيع الموسيقى وحتى اللغة ، في الممارسات الدينية الخاصة بشعائر عيد القيامة • ومن امثال هذه (التروبات) نشأت في القرن العاشر اولى المسرحيات الحديثة وهي مسرحية Quem Quaeritis [1] • ربما

---

(١) تعني (عن من تبحثن) •

يبدو غريبا ان نسمي هذه القطعة من الكلام مسرحية ، لانها تتألف من اربعة ابيات فقط ، ومع ذلك ، اننا اذا امعنا في اختبارها بعناية ، سندرك انها تحتوي على المكونات الجوهرية للدراما ، فهناك اعداد مكاني للفعل ، وعرض لشخوص خيالية يفسرها الممثلون ، فضلا عن استخدام الحوار • يقف احد القسس ممثلا للملاك الذي يحرس ضريح المسيح وبازائه يمشي ثلاثة من القسس ممثلين (المريمات) الثلاث • ينشد الملاك قائلا : (عن من تبحثن في القبر ، ايتها النساء المسيحيات ؟) فيجبنه : (أيها الكائن السماوي ، نبحث عن يسوع الناصري الذي صلب) • فيرد الملاك عليهن : (انه ليس هنا ، لقد صعد الى السماء ، كما تنبأ بذلك • اذهبن وبشرن انه ارتفع من القبر) •

ومع بساطة هذه القطعة فانها تقدم لنا جنين الدراما • وحينما يولد هذا الجنين ، يكون قد امتلك كل العناصر الضرورية للتطور اللاحق الذي يمكن اغناؤه باربع وسائل رئيسة تتمثل اولا : بما يمكن ان نصفه بالاحكام المسرحي ونعني بذلك اطالة الزمن الذي يستغرقه انشاد الخطابات الثلاثة القصيرة • وعندما اشرف القرن العاشر على النهاية ، اعد اثيلولد مطران وتشستر كتاب (الاتفاق المنتظم) كي يكون في خدمة الرهبان البندكتيين ، وهذا يشير الى كيفية اتمام مثل ذلك العمل ، في فترة كانت فيها الدراما البدائية ماتزال جزءا من خدمة الكنيسة • وبينما كان الدرس الثالث في دور التنغيم ، كان اربعة من الرهبان يرتدون البسة التمثيل ، كان احدهم يرتدي الثوب الكهنوتي الابيض ، وهو يتحرك نحو المذبح ، وبعد وصوله الى الموضع المطلوب يجلس وبيده سعفة • ثم يتحرك الثلاثة الاخرون وهم لابسو الغفارات (اردية الكهنة) وحاملو المباخر ، في تقدمهم البطيء الى

المذبح (وخطاهم البطيئة تماثل خطى الاشخاص الذين يبحثون عن شـيء يسعون اليه) • وبعد ذلك يطرح سؤال الملاك وجواب (المريمات) تليه بشارة الملاك نفسه ، وفي ختامها ، يرد القسس الثلاثة على جماعة المنشدين قائلين : (هللويا ، لقد قام الرب) ثم يدعوهم الملاك منشدا لكي يريهم المكان: (تعالوا انظروا الى الموضع) • وفي الوقت نفسه يرفع الملاك الستارة ليريهم مكان الصليب (حيث يبقى الرداء الذي لف به الصليب منشورا) وعندئذ ترفع المريمات الرداء عاليا كأنهن يردن ان يظهرن للجميع ان الرب قـد قام وهن ينشدن (قام الرب من الضريح) ثم تنتهي المراسم بانشاد صلاة (ابانا الذي في السماوات) على حين تدق النواقيس ، فتسمع اصوات مفعمة بالفرح والجذل •

اما القوة الثانية التي تسببت في التطور اللاحق فكانت تتمثل في توسيع التمثيلية الصغيرة من الداخل في اتجاهين ، الاول : يتلخص في تقسيم الانشاد الكورالي للمريمات الى ثلاثة اقسام انفرادية بحيث تنشد كل منهن على حدة عددا من المقطوعات • اما الاتجاه الاخر فكان يقصد منه اضفاء حوادث ثانوية متعددة على الثيمة المركزية • فمثلا ان المريمات المفروض فيهن انهن يحملن انواع الطيب ليدهن جسد يسوع يقفن عند هذا الحد ، لاننا سرعان مانسمع بدخول شخصية اضافية هي شخصية بائع المرهم ، فيحاولن شراء شيء من بضاعته ، قبل ان يصعدن الى المذبح •

وهكذا يمكننا ان نتصور بسهولة كيف ان هذه الوسائل استطاعت ان توسع وتنوع مراسم عيد القيامة الاصيلة القصيرة ، وهنا ينبغي ان نأخذ بنظر الاعتبار امرا ذا اهمية اكبر قدرا • اما القوة الثالثة فمن الواضح ان ما كان يمكن فعله بالقياس الى قصة القيامة ، يصح فعله بالنسبة الى الاحداث

الكبيرة الاخرى المتعلقة بالعهد الجديد • وهكذا يمكن مثلا ان يتغير السؤال : (عن مَن تبحثن في الضريح ؟) دونما جهد ما الى السؤال : (عن من تبحثون ، ايها الرعاة ، في المذود ؟) لينطبق الامر على خدمات عيد الميلاد • ومن هنا ، فان تمثيلية عيد الميلاد الصغيرة يمكن ان تقدم العديد من الفرص لكي تنضم الى الاحكام المسرحي ، كما هي الحال بالقياس الى عيد القيامة • فالرعاة يمكن ان يشاهدوا وهم يتحدثون مع بعضهم ، كما يصح ان يرى النجم وهو يظهر امامهم ، وعلى الشاكلة نفسها يمكن ان يشاهد الملاك وهو يخاطبهم ، بعد ان كانوا يبحثون عن الهدايا الريفية ، ليقدموها الى المسيح الطفل •

ثم هناك قوة رابعة كانت تفعل فعلها يمكن ان نصفها بالقوة (المسرحية) او (المشهدية) ففي البداية المبكرة لم تجر محاولة للتعرف على مكان الفعل المفروض ولو بابسط الوسائل البدائية • كانت الكلمات تشير الى قبر المسيح او موضع قريب ،على مايزعم • وبتطور التمثيليات الطقسية ، ولاسيما عند تضمينها بمختلف الاحداث ، اتخذت خطى آلت في النهاية الى ربط (المشاهد) بما يقوم به القسس من اداء تمثيلي • فنصب كيان معماري يماثل الضريح بالقريب من المذبح • كما جهز الملاك بعرش مناسب ، اما بائع المرهم ، فقد جهز بكرسي او كشك في قسم اخر من اقسام الكنيسة • وبالاستناد الى مثل هذه الوسائط ، وضعت اسس المسرح الوسيط لينبني عليها في مرحلته المتأخرة ، كما سنرى •

ومع وجود كل هذه القوى المتعددة التي تستهدف الاحكام الدرامي فمن البديهي كل البداهة ، ان المسرحية بصفتها مسرحية ، لم يكن من المؤمل تحققها ، طالما ظلت جزءا من الخدمة الدينية • ولم يكن من الممكن ان تتطور بحرية ، في حين مازال حوارها لاتينيا ، لايحكى بل ينشد •

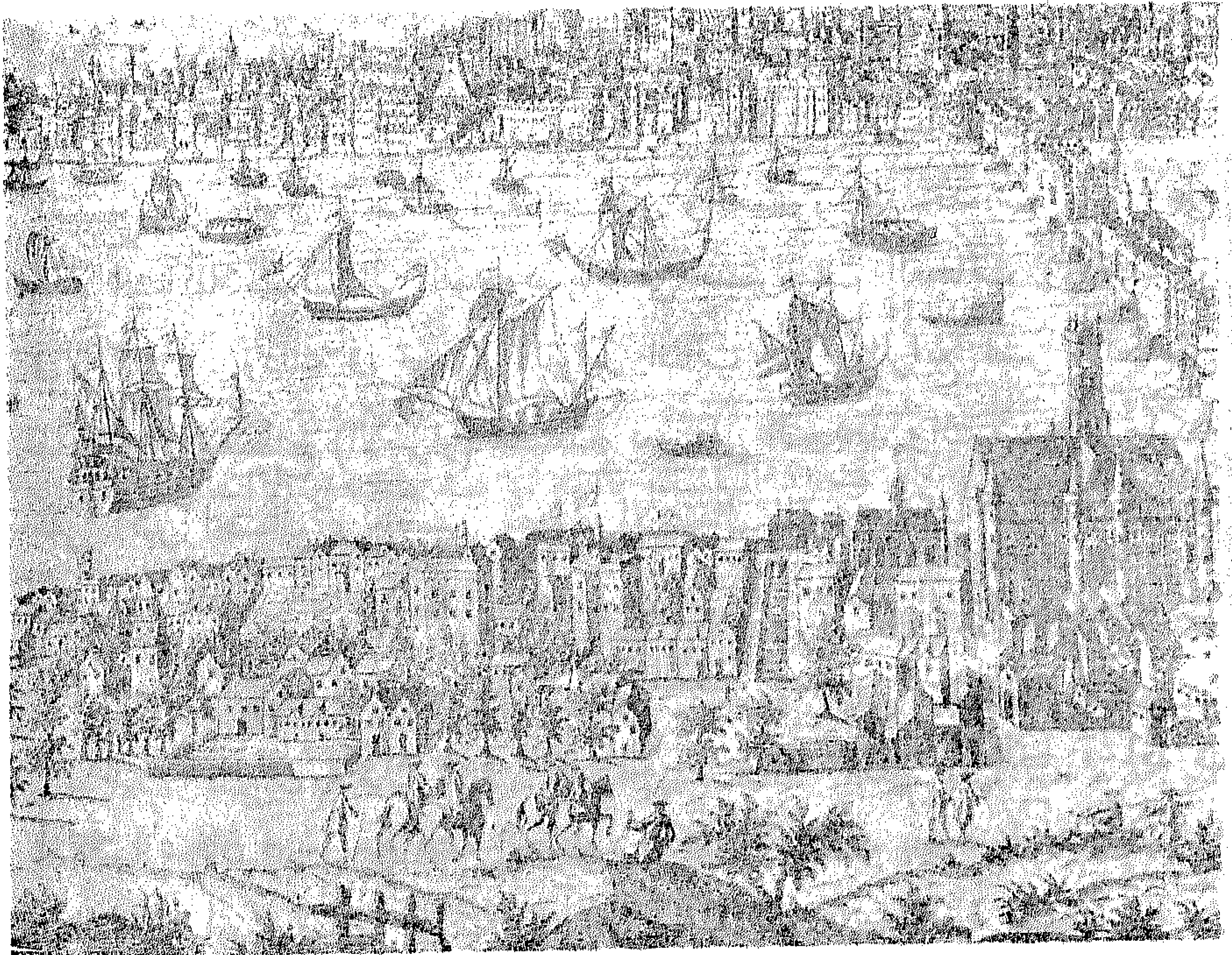
٣ ــ الاسرار والمعجزات

ان اضفاء الصبغة الدنيوية على الدراما لم يجد له مجالا للظهور على العموم ، الا بسبب ظروف الانتاج . فقد كان الشعب ، في القرون الوسطى بحاجة الى التسلية والترفيه . ولذلك كان افراده يتوافدون على التمثيليات الطقسية : وهكذا سرعان ماعجزت الكنائس عن تهيئة وسائل الراحة للرجال والنساء المتلهفين لمشاهدة العروض . كان الحل الواضح لتلك المشكلة يتطلب نقل الفعاليات التمثيلية الى اماكن واسعة تحيط بالكنيسة نفسها . وذلك يعني انه ولو ظل رجال الكهنوت يمدون المسرح بالممثلين ، فــان المسرحيات انفصلت ، على نحو محتم ، عن الخدمات التي كانت تشكل جزءا منها ، في الاصل . وفي الوقت نفسه ، كان بعض الرهبان والقسس يرغبون في جعل تلك الفعاليات الدرامية اوقع قبولا لدى الجمهور الامي ، لذلك بدأوا في ادخال اللهجة العامية الى الحوار احيانا بترديد بعض الابيات اللاتينية ، وترجمتها مباشرة . واحيانا بالقاء بعض الخطب باللاتينية ، والقاء خطب اخرى باللغات المألوفة لدى المتفرجين .

وعندما وصل الامر تلك المرحلة ، اخذت السلطات الكهنوتية تدرك الخطر الذي يجابهها ، لذلك حاولت بشتى الطرق ان تقمع ما كانت الكنيسة نفسها سببا في ظهوره الى الوجود . فصدرت اوامر مشددة تمنع القسس وفق قرارات معينة ، من (التمثيل) كما جاء في كتاب (هاندلينغ ساين) لروبرت مانينغ :

«اذا انت مثلت المعجزات وشاهدتها ، واجتمع الناس ليشاهدوها ، فانما مجمع هؤلاء مشهد من مشاهد الخطيئة . قد يقوم (القس) في الكنيسة من خلال هذا السبب بتمثيل القيامة . انك ان فعلت ذلك باية وسيلة فان مشهد الخطيئة ، سيبدو واضحا » .

مهما يكن من امر ، فان نتيجة ذلك المنع ، جاءت على الضد من رغبة الكهنوت • فلما منع الكهنة من المشاركة في تلك التمثيليات ، استغل عامة الناس الفرص المتاحة لهم • فنبذوا استخدام الحوار اللاتيني ، معوضين عنه باللهجة العامية ، ثم مابرحوا ان وسعوا المسرحيات شكلا ومضمونا • حدث ذلك في العديد من الاقطار الاوربية ، فاشتد الاهتمام بتمثيليات الكتاب المقدس ، التي كان لها وقع مثير في الذهن الاوربي ، في القرون الوسطى ومن الادلة البارزة على ذلك انشاء جمعيات في فرنسا وايطاليا ، هدفها القيام بانتاج وتمثيل تلك المقطوعات ، وهذا ماحدث في انكلترا ، اذ تولت نقابات التجار والصناع مسئولية القيام بتلك العروض امام جماهير حاشدة •



واذن ، لم يقتصر الممثلون على جماعات محددة من القسس والرهبان، اذ أن اعدادا غفيرة من الهواة حلوا محلهم • ومن هنا ، فليس غريبا ان يوسع هؤلاء مجال الدراما توسيعا هائلا • لقد بدأ المسرح الوسيط بمسرحية صغيرة جدا مؤلفة من اربعة ابيات ، يمثلها ملاك واربع مريمات • وسرعان ماتخذت قصص الكتاب المقدس من ادم الى قيامة المسيح او حتى يوم الحساب ، شكلا دراميا • وابتغاء تمثيل تلك المسرحيات اقتضى الامر ايجاد دافع لتلك الفعاليات ، فكان ان تقرر الاحتفال بعيد جسد المسيح الذي يقع في كل سنة في يوم الثلاثاء الذي يلي احد عيد (التثليث) وذلك بموجب قرار بابوي صدر سنة ١٢٦٤ ، ثم تثبت ذلك القرار سنة ١٣١١ في التقويم بصورة رسمية بأمر صادر من مجمع فيينا • • لقد اختير ذلك اليوم لتقديم عروض الهواة • وقد اشارت سجلات عديدة في انكلترا وخارجها الى ان الاشهر التي كانت تتوسط بين عروض واخرى ، كانت نشطة في التحضير والاعداد لايام الاعياد بكل تلهف واشتياق • ففي تلك الايام التي كانت فيها وسائل التسلية والترفيه نادرة جدا ، استطاعت انتاجات تمثيلية (جسد المسيح) ان تكون فرصا مواتية للممثلين والجمهور على حد سواء • وعلى هذه الشاكلة ظهرت الى الوجود مايدعى بمسرحيات العجائب والاسـرار في انكلترا ، وذلك في غضون القرون الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر • ان مصطلح (الاسرار) مصطلح يعز على التحديد والتوضيح ، ولكنه على اكبر احتمال ، يتضمن مفهوم الاحتفال الديني (كما هي الحال في «اسرار» العذاب والصلب) كما يحتوي على فن خاص او مهارة او وظيفة كما هو الامر في (اسرار) الفعاليات المتعلقة باصناف التجار والصناع • مازال العديد من اكوام هذه النتاجات موجودة خارج بريطانيا • اما في انكلترا ، فان اربعا من هذه الحلقات امكن الاحتفاظ بها فيما اذا اخذناها بنظر الاعتبار ، بصلتها القريبة بالسجلات المعنية ، فانها كافية للتثبت من ان

الفعاليات الدرامية الانكليزية ، كانت في الاساس تتماثل مع نظائرها ، في فرنسا وايطاليا ، التي يمكن اقتفاء آثارها على نحو اشمل واكمل • صحيح اننا لانمتلك شيئا يضاهي كتب التلقين المحكمة التي تحدد الانجازات المعجبة في عروض حلقة (مونز) فان الصورة متماثلة وقبل ان نعود الى دراسة الحلقات بعينها ، فان وسائل الانتاج تلك هي ما نعنى بفهمها •

كانت مسرحيات (الاسرار) تعرض في العراء ، ولم تجر اية محاولة لبناء (مسرح) لها بالمعنى الحديث من التعبير • اما المبدأ الرئيس الذي استند اليه الممثلون فكان تطبيق شكل محكم من الوسائل المسرحية التي كانت تستخدم في التمثيليات الطقسية وماشابهها في الكنائس • كان ذلك يعني كما رأينا ، اعداد اماكن خاصة تتسع لمقاعد ومواضع ودور مخصصة للاحداث والشخوص الرئيسة • ففي داخل الكنيسة رتبت هذه الاماكن بحيث تكون على مرأى من الجمهور ، في غضون فترة التمثيل باسرها • وهكذا تثبتت طريقة العرض المسرحي ، التي كان يطلق عليها اسم (الاعداد التلقائي) او (الاعداد المركب) • طبيعي ان ما حدث ، كان يعني ان المريمات لم يعدن يشترين المراهم من كشك من الاكشاك ، بل كان هذا الكشك وحده هو الذي هيمن على انتباه الجمهور • اما عندما تقدمت المريمات باتجاه الضريح ، فان وجود الكشك نفسه لم يعد يستحق الالتفات • ثم انه لابد من ملاحظة امرين اخرين ، الاول ان الاعداد التلقائي اخذ يقلص المسافة بينه وبين الجمهور ، ففي تمثيلية (عيد الميلاد) مثلا ، يمكن ان يشاهد الرعاة وهم يرعون قطعانهم ، وبعد ذلك يأتون الى المذود ، بينما في الواقع ، ان المرعى الذي كانت ترعى فيه الاغنام ، كان في الريف ، على حين كان المذود في احد خانات الناصرة • غير ان مشاهدي التمثيلية الطقسية شاهدوا هذين الموقعين المتجاورين • اما الامر الثاني الملاحظ فهو البقعة التي

اصبحت ارضية لاقامة الموقع المنفردة ، كما اصبحت في الوقت نفسه جزءا من (الاعداد) نفسه • اذ يمكن ، في تصورنا ، ان نعتبرها المسافة بين موضع واخر ، وعلى ذلك ، فاذا ماسار الرعاة خطى قليلة من مرعاهم الى مذود المسيح ، فيمكن الافتراض انهم ساروا قاطعين العديد من الاميال ، وفي احوال اخرى ، يمكن للممثلين ان يحددوا موضعا خاصا في أي جزء مكشوف من تلك البقعة بمجرد استخدام الكلمات • وعلى ذلك ، ففي عرض التمثيليات الطقسية ، لم تستخدم سلسلة من المحطات الصغيرة التي يمكن ان يشاهدها المتفرجون ، بواسطة مقاعد او منصات فقط ، بل وفرت لها الاماكن التي ثبتت فيها المحطات كذلك •

وعندما انحسرت المسرحيات الطقسية عن مراكزها ، لتحل محلها حلقات الاسرار ، فان المقاعد او المنصات الصغيرة اندمجت في (بيوت) تتألف من غرف صغيرة تعلوها استار من الجوانب ومن الخلف احيانا ، واحيانا اخرى تزين بقطع من الخشب محفورة او مصبوغة تؤلف (المشاهد) بمجموعها • بينما ظل مكان العرض محافظا على وظيفته الاصلية • وفي ترتيب البيوت ، استخدمت وسيلتان رئيستان : الوسيلة الاولى تتناول الاعداد (المشهدي) حيث البيوت تتشكل على شكل قوس يواجه الجمهور ، او على شكل دائرة او مستطيل • اما الوسيلة الثانية فتعني بوضع البيوت على عربات ، بحيث يمكن ان تتألف منها مهرجانات تسحب من موضع الى اخر ، حسب الضرورة يحدثنا احد المعاصرين عن احدى تلك الدور فيقول : (ان الدار الواحدة مؤلفة من غرفتين : ارضية وعلوية ، وهي مفتوحة من جهة السقف) اما الغرفة الارضية فهي (مخصصة للممثلين ، يتجهزون فيها بالالبسة المطلوبة ، بينما الغرفة العلوية هي المكان الذي يمثلون فيه) •

مما لاشك فيه ، ان العديد من اللوازم ، في انكلترا على الاقل ، كانت بسيطة • ولكن لدينا شواهد ثابتة ، انه بمرور الزمن ادخلت حيل مشهدية كثيرة • مهما يكن من امر ، فان اشد الاهتمام كان منصبا على الملابس • ففي كانتربري نسمع بـ (صنع زوج من القفازات الجديدة للقديس توماس) وفي تشلزفورد ، دفع مبلغ من المال لشخص يدعى جون رايت (لانه صنع سترة من الجلد للمسيح) •

وفي سنة ١٥٦٤ ، نجد انه كانت توجد في احد المخازن (سترتان وفروتا رأس ، وخمس قبعات خاصة بالانبياء ، وثلاث قبعات للشياطين ،واربع فروات من جلد الغنم ، واربعة سياط) • وفي كوفنتري نطلع سنة ١٥٤٤ على ان (سترة جديدة وزوجا من الجواريب اعدت للملاك جبرائيل) كلفت ثلاثة شلنات واربعة بنسات • بينما نجد في (هل) سنة ١٤٩٤ (ان ثلاثة جلود لسترة نوح وحبلا لربط سفينته بالكنيسة) كلفت سبعة شلنات ، بينما (كلف زوج من القفازات الجديدة لنوح) اربعة بنسات • وفي لستر سنة ١٥٠٤ كلف (ثوب من الكتان لغطاء رؤوس الملائكة ، وزوج من الجواريب للمسيح) تسعة بنسات • اما صبغ اجنحة الملائكة فقد اقتضى ثمانية بنسات وفي نوروج نجد في احد المخازن ، سنة ١٥٦٥ المواد التالية الخاصة بشركة البقالة على الوجه التالي :

سترتان وزوج من الجوارب لحواء
سترة وزوج جوارب لآدم
سترة وزوج جوارب وذيل للحية
سترة وزوج من الجوارب العالية للملاك
قناع وشعر مستعار للآب
زوج من الشعر المستعار لآدم وحواء •

ومما لاشك فيه ، انه قد بذلت جهود مكثفة من قبل اصناف الصناع والتجار المتنافسين في عرض المسرحيات المختلفة ، ومن هنا ، فان خزن اللوازم يعطينا فكرة ما عن العمل وكيف كان يجري .

ان الممثلين ، في تلك المسرحيات كانوا جميعا من الهواة ، وهم اعضاء في منظمات ، كانوا يتركون اعمالهم مؤقتا ليقوموا بادوارهم في مسرحيات الاسرار المقدسة . كانوا على العموم ، يكافأون على خدماتهم ، ولكنهم لم ينظروا قط على اعمالهم تلك على اعتبارها حرفا منظمة . ففي كوفنتري ، سنة ١٥٧٣ تسلم شخص يدعى فاوسون اربعة بنسات من المنظمات (لانه شنق يهوذا) واربعة بنسات (لانه صاح كما صاح الديك) . في حين ان احد الممثلين المجهولي الهوية تسلم ثلاثة شلنات واربعة بنسات (لانه قام بدور الاله) كما كانت حصة (ثلاثة انفس سود «مدانة») خمسة شلنات ، وخمسة شلنات كذلك من حصة (ثلاثة انفس بيض (ناجية) وقد نال اثنان ممن يمثل (تبكيت الضمير) ستة عشر بنسا مناصفة بينهما . وفي (هل) سنة ١٤٨٣ تسلم نوح شلنا واحدا . وفي المدينة نفسها ، سنة ١٤٩٤ تسلم توماس سوير عشرة بنسات ، لتمثيله دور الاله ، بينما تسلمت زوجة نوح ثمانية بنسات . ان المسرحيات وتمثيلها كانتا من ابداع سواد الناس بما في هذا الواقع من مساوىء وحسنات . اما السذاجة الواضحة في المقتطفات القليلة التي قدمتها السجلات الينا ، فيمكن ان تهيئنا لتلقي سذاجة مماثلة في معالجتنا للموضوعات الرئيسة في المسرحيات المعنية ، لانها تعتمد كلية على الناس الذين كتبوها وشاهدوها . كان الجمور مؤمنا ومخلصا ، ولكنه سعى ، في الوقت نفسه ، على نحو غير واع ، الى البحث عن طرائق للنجاة من تقواه ، بكل ماتيسر له من وسائل التحلل . منها ظهوره في ادوار خشنة الطابع ، فيما يعرف بحكايات الـ (Fabliaux) وفي بعض الاحتفالات

التي تمثل الفساد والتي كانت الكنيسة توافق على تمثيلها ، كـ (عيـد الحمقى) السيء الصيت و (عيد المطران الصبي) • هنا كانت التقوى تذهب ادراج الرياح بينما كان التحلل يهيمن بكل سطوته • اما التماثيل البشعة المنتصبة في كاتدرائيات القرون الوسطى التي كانت تحدق بصورة كلبية على المؤمنين المتعبدين ، فانها كانت تعبيرا اخر عن الانفلات الاخلاقي ، الا ان مثل ذلك المزاج لم يكن مهيمنا على نحو دائمي • فالتماثيل البشعة لم تكن سوى وسائل تعبير عن هيجان النزوات والمرح الحر وسط بهاء الاسرار تحت قبة الكنيسة وجلال فرقة الانشاد • فالناس ، في القرون الوسطى ، لم يكونوا يعرفون شيئا اسمه الشكل كما كان ذلك الامر معروفا في الفنين الكلاسي والكلاسي الجديد • اذ كان الاغراق في السكر مثلا لاينفصل عن الاعجاب الموغل في السرية ، كما كانت الفحشاء تتصل اتصالا وثيقا بارفع ضرب من ضروب المثالية ، كذلك ، فان السخرية الكلبية وثيقة الصلة بالتعبد العاطفي ، وكذا الضحك كان موصول العلاقة بهيبة الافكار المقدسة•

ومن هنا ، فان من الطبيعي ، أن يعاد انتاج مثل تلك السخرية الخشنة في الابداعات الوسيطة ، على نحو من الانحاء ، فيما يعرف بمسرحيـــة الاسرار او العجائب ، باشد ماتكون الاشكال نموذجية • اما الجديـة فكانت ماثلة في شخوص الاله وملائكته ، في عذاب المسيح المرعب ، في قيامته من الموتى ، كما كان الضحك والتحلل والفرار من فكرة الجلال الرفيع ماثلة ايضا • ففي اشد اللحظات مهابة ، حين كان الرعاة يرقبون النجم بانتظار مجيء ملك الملوك ، تنبعث ضحكة مدوية ، بحيث نجد انفسنـا مضطرين لمعالجة الحادثة الصغيرة ، حادثة اللص ماك واعوانه • ان السخرية العامة من النساء لم تخف وطأتها على الرغم من مريم العذراء ، حتى ان زوجة نوح اصبحت امرأة سليطة اللسان ، تأخذ بتلابيب زوجها ، مستهزئة

به بعنف • حتى رعب الشيطان اللاهب لم يكن معفى من التأنيب • اذ انـه سرعان ماتطور الى شخصية هزلية معربدة يتحرك ذيله يسرة ويمنة ويرافقه عدد من الشياطين الاقل شأنا ، بالبستهم المخيفة المضحكة ، وهم يثيرون صرخات الخوف وقهقهات الضحك • ان قاتل الاطفال هذا ، مهلك القتلة تطور الى نموذج هزلي • فاصبح صراخة وهياجه جزءا معترفا به من الاداء التمثيلي يومئذ • كما تذكره شكسبير في اواخر ايامه • اما هيرود فهو الاخر ، لم تنج كرامته من العبث بها • لم تكن المسرحيات التي ظهرت فيها تلك الشخوص ذات شكل محدد ، اذ كان الاسلوب الادبي يعوزها في اغلب الاحيان ، كما كانت مسلوبة من التناسب الفني • اذ كانت تلك الاعمال ، حسب رأي النقاد في القرن الثامن عشر من وحي (الخيال الغوطي)•

ومع ذلك ففي هذه الدرامات ، كمنت البذور التي ازهرت في مسرحيات شكسبير ومعاصريه • ذلك انها كانت تمتلك طلاوة الخيال ، والمعالجة الحرة للمادة المطروحة ، كما كانت غنية بالفكاهة واحيانا كانت تمتلك احساسا اصيلا بما هو مأساوي وعميق • واذا كنا ، مع مسرحيات الاسرار تلك على مشارف الدراما المميزة ، فاننا نستطيع ان نرى بوضوح مختلف التقاليد التي اتت أكلها ، في عهد الملكة اليزابيث الاولى •

لم تقتصر مسرحيات الاسرار على منطقة واحدة في بريطانيا • فمما لاشك فيه ان بعضا من سجلات تلك المسرحيات قد ضاع ، لكننا يمكن ان نقتفي آثار التمثيل في غضون القرون الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر في قرى ومدن البلاد امتدادا من جنوب انكلترا الى شمالها ، من جبال ويلز الى ادنبرة وابردين ، ومرورا بالبحر الى دبلن وكلكيني • بعض تلك المدن كانت محرومة من مسلسلات مسرحيات الاسرار الخاصة بها ،

غير ان بعضها الاخر لم يعدم الوسائل للاحتفاظ بكنوز الحلقات المسرحية لقرون مديدة • اما تلك التي وصلتنا ، فهي ولاريب ، مجرد جزء ضئيل جدا من الفعاليات الادبية التي كانت يوما ما واسعة النفوذ والتأثير • من هـذه الفعاليات اربع حلقات ماتزال قيد الحفظ • ففي تشيستر (توجد خمس وعشرون مسرحية ، فضلا عن دراما واحدة ربما غض النظر عنها في عهـد الاصلاح) وفي بورك (ثمان واربعون مسرحية وجذاذة من مسرحية مفقودة) وفي تاونلي او ويكفيلد (اثنتان وثلاثون مسرحية) وفي كوفنتري (اثنتان واربعون مسرحية وفي (لودوس كوفنتري) مسرحيتان منفصلتان في حلقـة (جسد المسيح) وفضلا عن تلك المسرحيات ثمة مسرحية تحت عنـوان (السقوط) من نوروج ودرامتان بعنوان (ابراهيم واسحاق) ربما تعـود الاولى الى نورثهامتن والثانية الى نيوكاسل على التاين ، اما مسرحيـة (سركروستن المقدس) فيعود تاريخها الى النصف الاخير من القرن الخامس عشر • بينما مسرحيات (دكبي) مازالت مجهولة الاصل • اما جذاذات ثروزبري وخمس مسرحيات كورنيشية فهي تماثل ماتبقى مـن النـماذج الانكليزية •

يتعذر علينا هنا ان نعالج جميع هذه المسرحيات او حتى العدد الكبير منها بتفصيل • ذلك ، اولا :

اننا من اجل ان نحصل على انطباع لمداها ، يجب ان نرجع الى افضل ما احتفظ به من مسلسلاتها ، واعني بذلك حلقة (يورك) على اعتبارهـا نموذجا لجميع تلك المسرحيات ، مدخلين في حسابنا الاختلافات الفردية • تحتوي هذه الحلقة على ما اشرنا سالفا ، على ثمان واربعين مسرحية وعلى

مسرحية ناقصة ربما اضيفت في نهاية القرن الخامس عشر او نحوها • وهذه المسرحيات موزعة على اصناف الصناع والتجار على الوجه الاتي :

١ ـــ الدلالون • خلق ابليس وسقوطه

٢ ـــ الجصاصون • خلق العالم الى اليوم الخامس

٣ ـــ المشاطون • خلق آدم وحـــواء

٤ ـــ القصارون • ادم وحواء في جنة عدن •

٥ ـــ صناع البراميل • العصيان والسقوط ••

٦ ـــ صناع الاسلحة ، الطرد من الجنة

٧ ـــ صناع القفازات • قابيل وهابيل

٨ ـــ صناع السفن • بناء الفلك

٩ ـــ الصيادون والملاحون • نوح والطوفان

١٠ـــ الوراقون والمجلدون • ضحية ابراهيم

١١ـــ صناع الجوارب • الاسرائيليون في مصر ، الاوبئة العشرة ، عبور البحر الاحمر

١٢ـــ بائعو التوابل • البشارة

١٣ـــ صناع الاواني البيوترية والسباكون • يوسف ومريم

١٤ـــ مرصفو القرميد • السفر الى بيت لحم

١٥ـــ الشماعون • الرعـــاة

١٦ـــ البناؤون • قدوم الملوك الثلاثة الى هيرود •

١٧ـــ الصاغة • العبادة

١٨ـــ النعالون • الهرب الى مصر

١٩ـــ صانعو الزنانير والمسامير • مذبحة الاطفال الابرياء

٢٠ـ صانعو المهاميز واللجم • الجدال في الهيكل
٢١ـ الحلاقون • تعميد المسيح
٢٢ـ الحدادون • اغواء المسيح
٢٣ـ الحساسون • التجلي
٢٤ـ صناع القلانس • الزانيات واحياء لعازر
٢٥ـ الدباغون • الدخول الى اورشليم
٢٦ـ صانعو السكاكين والادوات القاطعة • المؤامرة
٢٧ـ الخبازون • العشاء الاخير
٢٨ـ صانعو الاحذية • العذاب والخيانة
٢٩ـ صانعو الاقواس والسهام • تنكر بطرس ، المسيح امام قيافا
٣٠ـ صناع الطنافس والمطرزون • حلم زوجة بيلاطس ، المسيح امام بيلاطس
٣١ـ الصباغون • المحاكمة امام هيرود
٣٢ـ الطباخون والسقاؤون • الاتهام الثاني امام بيلاطس ، ندم يهوذا
٣٣ـ صناع القرميد • الحكم على المسيح
٣٤ـ الجزازون • الجلجلة
٣٥ـ صانعو الابر والرسامون • الصلب
٣٦ـ الجزارون • تعذيب المسيح
٣٧ـ السراجون • عذاب الجحيم
٣٨ـ النجارون • القيامة
٣٩ـ صانعو الشراب • ظهور المسيح لمريم المجدلية
٤٠ـ صانعو المذابح • المسافرون الى عماوس
٤١ـ صانعو القبعات وعمال البناء وغيرهم من العمال • تطهير مريم
٤٢ـ الكتاب العموميون • شكوك توما

٤٣ـ الخياطون • الصعـود.
٤٤ـ الخزافون • نزول الروح القدس
٤٥ـ البزازون • وفاة مريـم
٤٦ـ النساجون • ظهور سيدتنا لتوما
٤٧ـ اصحاب النزل والفنادق • رفع العذراء الى السماء وتتويجها
٤٨ـ تجار الاقمشة الحريرية • يوم الحساب
٤٩ ـ (مسرحية ناقصة) اصحاب الخانات • تتويج سيدتنا (مريم)

ان النقطة الاولى المهمة في هذه القائمة تتمثل بالعلاقة الوثيقة بين هذه المسرحيات ونقابات الاصناف المذكورة اعلاه • ومما هو جدير بالذكر، ان المسرحيات قد قدمت لاناس جديرين بمعالجتها ، فالبحارة اخذوا مسرحية (الطوفان) بينما الصاغة تسلموا مسرحية (العبادة) • ومن جهة ثانية ، فاننا يمكن ان نتفهم هذه المسرحيات دون ان نصدر احكاما نقدية عليها ، وفق معايير كتلك التي يمكن تطبيقها على درامات اخرى • ذلك ان كل مسرحية تقف على انفراد مع انها جميعا اجزاء في حلقة واسعة • اننا لانستطيع ان ننهمك في دراسة نقدية سواء اكان ذلك بالقياس الى المسرحيات ام الحلقات كما هي الحال بالنسبة الى الدراسة الملائمة لمسرحيات مارلو او شكسبير • مما لاشك فيه ، ان بعض الاجزاء كانت تضاف الى مسرحية بعينها او تحذف منها • اما الحلقات بأسرها فكانت نموذجية ، في صلتها بالقرون الوسطى من حيث افتقارها لاي شكل من الاشكال ، او انتفاء مؤلفين محددين لها• اما مسرحيات الاسرار فقد كانت مجهولة التأليف ، او كان يكتبها عدد لايحصى من المؤلفين • وعلى ذلك ، فكل مانستطيع فعله ، هو الاشارة الى بعض النقاط الرئيسة ، في مسرحية او مسرحيتين او بعض الحلقات المنفردة مركزين على تلك العناصر الرئيسة التي توفر لنا بعض الملاحظات عـن كتاب المسرح في عصور متأخرة •

اما من وجهة النظر الادبية ، فان حلقة (يورك) يمكن ان تعد اقل الحلقات شأنا • اما ميزتها الاساسية فتتجلى في المسرحيات القليلة الاخيرة التي تعالج عذاب المسيح • ومع ذلك ، فانها لاتثيرنا ، لان امكانات العظمة فيها ضئيلة • غير ان قيمة هذه الحلقة لاتعدو كونها قيمة تاريخية ولغوية •

في حين ان حلقة تشستر تقدم لنا بعض الميزات ذات الاهمية ، من جهة اخرى • وقد تكون هذه المسلسلة متأثرة بعض التأثر بمسرحيات يورك الا ان من المؤكدتأثرها بمسرحية (اسرار العهد الجديد) العظيمة • اما روح التقوى الاصيلة فنغمتها واضحة المعالم في هذه المسرحيات مما يضفي عليها تفردها • غير ان ذلك الامر لاينفي منها عناصر السخرية الواخزة التي تظهر بوضوح في مهرجان السقائين ، الذي تتضمنه مسرحية (الطوفان) حيث تبدو زوجة نوح امرأة سليطة كما هي عادتها :

نـــــوح : ابني سام ، انظر امك غاضبة
انك وقحة دائما ، اقسم على ذلك بجرأة ،
ادخلي في كنف الله ، مازال في الوقت ، متسع ،
خشية الا نغرق جميعا •

زوجة نوح : نعم ، سيدي ، ارفع شراعك ،
تقدم ، اجذف ، بفلكك الشرير ،
انني لن ابرح هذه المدينة ابدا ،
حتى يلتقط ثرثرتي كل من فيها ،
انني لن اتقدم خطوة واحدة ،
لن يغرقوا قسما بالقديس يوحنا ،
لو اني انقذت حياتهم •
قسما بالمسيح انهم احبوني ابلغ الحب ،

فان لم تدعهم يدخلون فلكك ، فمالك
يانوح الا ان تمضي قدما ، مجذفا
الى حيث شئت ، لتختار لك زوجة ثانية .

نـــوح : ابني ، انظر امك غاضبة
اقسم اني لم اعرف زوجة اخرى

ســـام : ابت سآتي بها ، دون ان اتعثر ،
امي ، والدي يبحث عنك ،
ويريدك ان تقبلي الى السفينة
انظري الى الريح ، نحن على اهبة الاقلاع .

زوجة نوح : ولدي ، اذهب اليه مرة اخرى ، وقل له
انني لن اتي ، هذا اليوم

نـــوح : ادخلي ، يازوجتي ، ولو بعشرين طريقة شيطانية
والا ظلي ، حيث انت باقية

زوجة نوح : خذ هذه جائزة لك ! (تصفعه)
الا اذا انتشرت اشاعاتي جميعا

ســـام : اقسم باغلظ الايمان ،
انك ستأتين . (تضطر الى الدخول في الفلك)

نـــوح : مرحبا بك ، يازوجتي ، في الفلك

زوجة نوح : خذ هذه جائزة لك ! تصفعه)

نـــوح : آه ، قسما بمريم ، هذه علقة حارة

مهما يكن من امر هذا المرح ، في هذا المشهد فان العاطفة البادية في مسرحيات تشيستر هذه هي التي تشد انتباهنا • ومسرحية (ضحية ابراهيم) هي من افضل المسرحيات التي تعبر عن مثل تلك العاطفة ، وهي المسرحية التي مثلها صنف الحلاقين وصناع القناديل • ان شخصيتي ابراهيم واسحاق مرسومتان على نحو جيد ، لان فيهما جاذبية عرض طفولي ، يتخلل في القصة الاثيرة على القلب :

ابراهيــم : عزيزي هيء نفسك ، اننا ينبغي ان ننجز امرا صغيرا
فحزمة الخشب التي تحملها على ظهرك ،
لايجب ان تظل حيث هي •••

اسحــاق : ابت ، انا مستعد ،
لانفذ ماتأمرني به باتضاع ،
انا متهيء لحمل الحزمة ،
حسب اوامرك •

ابراهيــم : اسحاق ، اسحاق ، حبيبي العزيز •
ها هي بركاتي تنثال عليك ،
خذ هذه الحزمة بانشراح وسرور ،
واحملها على ظهرك ،
وانا كفيل بالنار •

اســحاق : لن اعصي امرك ،
ابت ، لن اتقاعس ابدا في تنفيذ ماتأمر به •

[هنا ، يحمل اسحاق الحزمة على ظهره ، ويرقى الاثنان شعاب التل]

ابراهيــم : والان ، ابني اسحاق دعنا نمضي في سبيلنا ،
الى ذلك الجبل ، ان شئنا •

اسحـــاق : سأكون فرحا ، أن اتبعك .
ابراهيـــم : اواه ، سينفطر قلبي ، ليغدو اشلاء ثلاثة
واحسرتاه ، اذ أسمع كلماتك ،
فلتكن ، يارب مشيئتك ،
اليك سيكون مرجعي .
ولدي العزيز ، ضع عنك حزمتك .
اسحـــاق : انا مستعد ، ياابت ، هاهي الحزمة
لكن ، لماذا اراك ، مكسور الخاطر ،
ان كانت هذه ارادتك .
اين هي الضحية التي سنقدمها ؟
ابراهيـــم : ولدي ، لا ارى ضحية ، لا ليس من ضحية
في هذا التل ، في هذا المكان ...
اسحـــاق : ابت ، حدثني عن هذا الامر
لم ارى سيفك مسلولا ، عاريا ، في هذا المكان ؟
أراني متعجبا اشد العجب .
ابراهيـــم : ولدي اسحاق ، سلام عليك ، اتضرع اليك
انت تفطر قلبي ، اشلاء ثلاثة .
اسحـــاق : اتضرع اليك ، ياابتاه الا تخفي شيئا عني
اخبرني بما يعن لك .
ابراهيـــم : اسحاق ، اسحاق ، ينبغي ان اضحي بك .
اسحـــاق : ابتاه ، اواه ، هل هذه ارادتك .
ارادتك ان تضحي بابنك ، على سفح هذا التل ؟

ابراهيـــم : ولدي ، انا آسف ، ان اسيء اليك هذه الاساءة ،
يتوجب علي ان اطيع امر الله ،
ذلك ان افعاله مفعمة بالحكمة •

اسحـــاق : كنت ارجو لو ان الله سمح لوالدتي ان تكون معي هنا !
لركعت على ركبتيها ، متضرعة بك ، لتنقذ حياتي

ابراهيـــم : ايها المخلوق اللطيف • لو لم اضح بك ، لاغضبت الهي •
انني لن اكون عاصيا لارادته ،
فانا مطيع له ابـــدا ،
ولدي اسحاق ، اقول لك ،
لقد امرني الله هذا اليوم ان اضحي بك ، ان اجعل مـــن جسدك ضحية •

اسحـــاق : أهي ارادة الله ان اصبح ضحية ؟

ابراهيـــم : لاشك في ذلك ، انني سأكون في طوع امره •
سأكون في طوع رضاه •••

اسحـــاق : ابت ، واعجباه ، لا سمح الله
قدم ضحيتك ،
احب ابناءك كما هم ، كما تجدهم ،
ولكني متى ماتلاشيت من بالك ،
سرعان ما سيتلاشى حزنك •
اطع أمر الله كما ينبغي ،
ابتاه ، لكن ، لاتقل شيئا لوالدتي •

من السهولة هنا ان نرى القوة العاطفية ، حتى ولو كان التعبير عنها خشنا ،هذه القوةالتي استغلهاكتاب المسرح المتأخرون. ثمةاشارات واضحةعلى التأليف المشترك فيما يدعى بحلقة (تاونلي) التي ربما تعود الى مدينـــة ويكفيلد . فبعضها مأخوذ ، بالبداهة ، من مسلسلة يورك ، او انها تعود الى مصدر مشترك ، وبعضها الاخر مستقل ، ليس له الا قيمة ادبية ضئيلة في حين ان عددا قليلا منها كـ (المسرحيات المرقمة ٣،١٢،١٣،١٤،٢١) تتفرد بفكاهة ارحب مدى وامضى شجاعة من اية حلقة من حلقـات الاســرار الاخرى . اننا نجد في المسرحيات الخمس السابقة الذكر اشارات واضحة تنبىء عن يد كاتب متمكن من فكر مستقل وتعبير متميز . ان تلك المسرحيات تعالج موضوعات نوح والرعاة والعبادة واواخر ايام المسيح . ويتميز مايدعى بمسرحية (الرعاة) الثانية باهمية خاصة . (مع ان المسرحيتين المرقمتين ١٢،١٣ مسرحيتان تعالجان موضوع الرعاة ايضا) حيث فيهما تجري احداث مهزلة (ماك) واصحابه ، بما فيها من افعال لطيفة . ان الرعاة يعرضون وهـــم مشغولون (بثرثرة خشنة) فيدخل ماك عليهم ، وحين يضطجعون للنوم ، ينجح ماك في سرقة حمل . وعندما يتيقظون يجدون في البحث عما فقدوه ويتقاطرون الى كوخ ماك فيقرعون بابه . ومن ثم ، يسمح لهم بالدخول فيرون مهدا ، وقد قمط الحمل فيه . فيريد الراعي الثالث ان يرى الطفـل المفترض قائلا :

«اسمح لي ان اقبل هذه الخرقة وارفعها ،
ياللشيطان ، ماهذا ؟ ان له بوزا طويلا ،

الراعي الاول : لقد اخطأنا الهدف . انتظرنا عبثا

الراعي الثاني : سدته ولحمته نسيج مفتت ، ورائحته زنخة
نعم ، انه يشبه حملنا !

الراعي الثالث : كيف ؟ دعني امعن النظر

الراعي الاول : اقسم انه من النوع الزاحف ،
عندما يتعذر المشي عليه .

مـــــــاك : اناشدكم السلام . ماذا ؟ دعوني ارى ماذا تدفعون
انا الذي انجبته ، وتلك المرأة هي التي حملت به .

الراعي الاول : ياللشيطان ، ماذا نسميه ؟ ماك ؟ يالله ، وريث ماك .

الراعي الثاني : ليكن مايكون . عسى الله يعنى به . اقول اينها الزوجة
انه طفل لطيف . حين يجلس على ركبتي امرأة ،
انه شيطان صغير مثير للضحك .

الراعي الثالث : اعرفه بوسم في اذنه ، وهو وسم جيد .

مـــــــاك : اقول لكم ، ايها السادة ، ان انفه معطوب .
حدثني احد الكتبة ، انه كان مسحورا ذات يوم

الزوجـــــة : رأيت جنية اختطفته ، رأيتها بنفسي .
عندما دقت الساعة الثانية عشرة ،
اخذ شكلا محددا من قبل .

الراعي الثاني : انكما الاثنان واقعان في شرك

الراعي الثالث : بما انهما اعترفا بسرقتهما ،
لنحكم عليهما بالموت .

مـــــــاك : ان اسأت مرة اخرى ، دونكما رأسي ..

الراعي الاول : انا اقول . في مقابل هذه الاساءة
دعونا نعرض عن الشجار والتلاعن ،
عن العراك والمهاترة ،
لننه الامر بسرعة ، لنلف (الحمل) بحرام .

لقد اصبح المشهد بواقعيته وحرارته ، مشهدا معروفا على نحو جيد ومع انه لايمكن مجاراته في أي مكان اخر ، فانه يصح اعتباره نموذجا بالقياس الى العديد من المشاهد حيث ينبعث نوع وحشي من الكوميديا الوطنية ليتخذ له طريقه نحو النور . وهكذا ، تدخل الفكاهة الى اشد المشاهد ارعابا ، في مسرحية (الصلب) من الاشخاص الذين يمارسون التعذيب . انهم يصنعون الصليب ، ثم يضعونه في موضعه :

المعذب الثالث : حسنا ، كل شيء حسن . دعونا نرى ، من يحسن صنعا بيديه .

المعذب الرابع : دعونا نذهب الى النهاية الاخري .
شدوا ايديكم بسرعة ، يااصحاب
واسحبوا هذه العصبة

المعذب الاول : دعونا نسحب معا ، يااصحاب ، في هذا المناخ
كي نرى كيف تجري الامور

المعذب الثاني : دعونا نرى الان ، فلنترك صخبكم
لنسحب الاعصاب ، عصبا عصبا
كيلا نبقي على شيء .

المعذب الثالث : كلا ، ايها الاصدقاء ، هذه ليست لعبة
لن نسحب مجتمعين
لقد رأيت مارأيت من بعيد

المعذب الرابع : كلا ، انا سعيد ، لان بعضهم مهتاجون
يتقلبون من جنب الى جنب بحثا عن شيء من الراحة

المعذب الاول : الافضل ، على ما آمل ، ان يسحب كل منا هذا الحبل حتى نرى من منا يستطيع ان يخدع اصحابه في هذه العصبة .

المعذب الثاني : ان شئت ، فها انذا ، ساسحب كي تنجح في مهمتك •

المعذب الثالث : انت تسحب سحبا جيدا ، هاك نصف قدم !

المعذب الرابع : يارجل ، انت تهرف ، يقينا

انت لم تستطع ان تحرك (القدم) قط ،

اما انا فانني افعل ماشاء !

المعذب الاول : هذا سحب جيد ، يابني ، انت تجيد عملك ، هذا اليوم !!

المعذب الثاني : مرة اخرى ، اسحب ، فيدك في موضعها ،

اسحب بنية طيبة بعض الشيء •

المعذب الثالث : نعم اسحب الى موضع الاشارة •

المعذب الرابع : اسحب ، اسحب

المعذب الاول : خذ ماتشاء الان !

المعذب الثاني : دعونا نرى !

المعذب الثالث : آه ، آه

المعذب الرابع : سحبة اخرى !

المعذب الاول : الى هناك بكل قوتك •

المعذب الثاني : آه ، آه ، امسكوا ماانتم ماسكون به

المعذب الثالث : هكذا ، ايها الاصحاب !

ان بقية الامثلة الشاردة لمسرحيات الاسرار لاينبغي ان تجعلنا نمضي الى ابعد مامضينا • مع ان حلقة (لودوس كوفنتري) حلقة مستقلة ، فيها مافيها من مواصفات ولاهوت خيالي ، فهي تستحق منا عناية اشد • ان هذه المسلسلة التي تتألف من اثنتين واربعين مسرحية ليست لها اية صلة بحلقة (جسد المسيح) الكوفنترية ، التي لم يبق منها سوى مسرحية ناقصة • وفي

اغلب الظن انها مثلت جميعا في اكثر من مدينة واحدة • وبغض النظر عن تلك المسلسلات البارزة ، فان ماتبقى منها لايعدو بعض الآثار المهمة التي تضم ادوار الممثلين في مسرحيات صغيرة ذات طابع موغل في بدائيته • وقــد اكتشفت ادوار الممثلين هذه في شروزبري سنة ١٨٩٠ • وهي ترينا بوضوح كيف ان التراتيم اللاتينية التي كانت تنشد في عيدي الميلاد والقيامة قد طعمت تدريجيا بجذاذات من الحوار باللهجة العامية • فترنيمة الرعاة تعطينا الاساس الذي بنيت عليه مسرحيات (الرعاة) المتأخرة ، بينما ترنيمة (القيامة) تقدم لنا هيكل تمثيلية (عن من تبحثن ••) في حين ان ترنيمة (الرحالة) تعرض لنا المرحلة الاولى من تطور قصة ظهور المسيح لتلامذته ، تلك القصة التي ازدادت شهرة وشعبية مع مرور الزمن • اما معظم مسرحيات الاسرار المتبقية الاخرى شأنها شأن مسرحيات العجائب فليست لها الا قيمة جوهرية ضئيلة • فمسرحية بنائي نيوكاسل ، تسري مسرى تقليديا اعتياديا في حين ان مسرحية (ابراهيم واسحاق) التي ربما تعود الى نورثهامبتن ذات اهمية لصلتها بالمسرحية الفرنسية (اسرار العهد الجديد) • اما مسرحيات (دكبي) المتمثلة في (اهتداء القديس بولس) و (القديسة مريم المجدليــة) و (مذبحة الاطفال الابرياء) ففيها شواهد على القدرة ، في التأليف ، الا ان اية منها لاتستحق اهتماما مفصلا هنا •

يمكننا ان نسأل ، في الختام ، ماهو حكمنا النهائي ، على تقاليــد الاسرار هذه ، فيما يخص تطور الفن الدرامي ؟ بديهي ، ان ثمة تقصيرات عديدة في هذه المسرحيات • فالبناء الدرامي فيها عشوائي ، لان وجود الحلقات لايسمح بالعرض المنظم للمادة الدرامية • كما ان روح المحافظة مهيمنة على هذه الدرامات اذ كانت القصص والانماط ماثلة قبل ان يكتبها كتاب المسرح • ومن هنا ، لم تتوفر للكاتب الدرامي الاجواء المنشودة ، ولو كان يمتلك وفرة من الابتكار الدرامي • كما ان ترمت اللغة يؤثر فينا تأثيرا بيناءذلك

انه من الواضح ، ان الكتاب كانوا مقيدين بمختلف القوافي والاوزان التي كان يتوجب ان تتضمن في الحوار • ومن جهة اخرى ، كان ثمة امكانات عديدة للتقدم في المستقبل • فقد قدمت مسرحيات الاسرار الى الشعب البريطاني تذوقا ينصب على العروض المسرحية ، وهي كذلك مهدت الطريق للدراما الاليزابثية ، في عهد متأخر ، واعانت على وضع الاساس للتطور اللاحق • وعلى الرغم من بعض التحديدات ، فان بعض كتاب المسرح اظهروا حيوية اصيلة : فاصبح قايين فلاحا انكليزيا جشعا نهابا ، ولم يعد الرعاة رعاة من فلسطين ، بل رعاة من الريف الانكليزي واصبحت زوجة نوح امرأة (سليطة اللسان ، لعينة) في احدى مدن الاقاليم • اما المشاهد الجادة فغدت بدورها ذات نكهة واقعية ، على حين ان القتلة الذين يحيطون بالمسيح في مسرحية ويكفيلد (الصلب) ليسوا سوى انماط من السكان المحليين لاعلاقة لهم بالبيئة التاريخية • وعلى ذلك ، فان طلاوة مسرحيات الاسرار هي التي تستحق منا الانتباه ، ذلك ان هذه الطلاوة ، فضلا عن الاحساس بعنصر الشكل الدرامي الذي تأتى من دراسة الفن الكلاسي هما اللذان قدما الينا امجاد الدراما الشكسبيرية •

٤ ــ تطور الدراما الحرفية : المسرحيات الاخلاقية والفواصل

يحدث في بعض مسرحيات الاسرار ان يتدخل احيانا تشخيص او تشخيصات كالعذاب الجسدي او الشقاء ، ومثل هذه الشخوص تقودنا نحو التطور اللاحق في الدراما ــ أي نحو المسرحية الاخلاقية • ففي القرن الرابع عشر ، ثمة سجلات تتناول درامات الصلاة الربانية ، وقد صممت خصيصا لاظهار انتصار الفضائل على الرذائل • ففي السنوات الاولى من القرن الخامس عشر نعثر على المسرحية المهمة (قلعة المواظبة) التي ترينا كيف ان مبدأ مسرحيات الاسرار يمكن تطبيقه على نوع جديد من الموضوعات الرئيسة • ومن اجل تنفيذ عملية الانتاج ، كانت تشاد سلسلة من المنازل

او كما (تدعى سقالات او منصات) ضمن دائرة تتوسطها منصة • وفي اقصى الوسط تقوم القلعة تحيط بها منصات كارو ومندس وبليال والشـــره وديوس • اما اسلوب المسرحة فهو مماثل للاسلوب المتبع في عـــرض المسرحيات الكتابية (بالنسبة الى الكتاب المقدس) في غضون العديد من السنين الطوال • غير أنه من الواضح ان الشخوص لم تكن مستلة مـــن الكتاب المقدس • وبدلا من تلك الشخوص كان المتفرجون يرون امامهم ابطالا يمثلون الجنس البشري بأسره • فبجانب البطل الواحد كان يقف شخوص ملاك الشر ، و (العالم) وبليال وكارو (الجسد) وبصحبتهـــم اتباعهم الخطايا السبع ، وفي الجانب الاخر يقف ملاك الخير تعاونه ملائكة (الاعتراف) و (الغفران) و (التوبة) وستة من الالطاف الربانية • وفي نهاية كل مسرحية ينعقد مجلس للمناقشة السماوية تشارك فيها ملائكة (الرحمة) و (العدل) و (السلام) و (الحقيقة) في حضرة الاله (ديوس) الجالس علـــى العرش الامبراطوري • يتضح من ذلك ، اننا في هذه المسرحية نكون قـــد تحركنا الى عالم درامي اخر ، حيث العقدة بدلا من ان تؤخذ من مصدر كتابي ، قد ابتكرها الكاتب المسرحي بالذات ، بينما تستوعب الشخوص على نحو رمزي •

واثناء القرن الخامس عشر ، ظهرت مسرحيتان اخريان من النـــوع نفسه لترينا كيف تطورت المسرحية الاخلاقية • ففي نحو سنة ١٤٥٠ ظهرت مسرحية (الانسانية) حين يصغي فيها البطل الاصيل لفترة ما الى اغواءات جماعة خبيثة تتألف من (الشر) و (التنـــكر الجديـــد) و (الخـــواء) و (هذه الايام) التي تؤول الى الندامة ، بعد ان تكون قد نالت نعمة (الرحمة) وفي نهاية تلك المرحلة انتج هنري ميدول مسرحية ذات فصلين تحت عنوان (الطبيعة) حيث البطل المولـــود من احشاء (الطبيـــعة) و (العقـــل) و (البراءة) يتحول الى انسان متعلق بالدنيا واغرائها ، بالكبرياء والشهوانية

حد العربدة ، لكن (الـــوداعـــة) و (الشفقـة) و (الصبـــر) و (الثبات) و (السماحة) تأخذ جميعا بيده لانقاذه •

عندما نتصور مصطلح المسرحية (الاخلاقية) وعندما نضع في الأعتبار الشخوص بصفتهم التجريدية ، نكون مدفوعين الى ان نفترض مثل هذا الضرب من التطور الدرامي تراجعا بدلا من ان يكون تقدما • اما شخصيات مسرحيات الاسرار فقد اضفيت عليها جميعا تقريبا اسماء شخصية ، ومـع ان الاسلوب البدائي الذي استخدمه الكتاب غير مؤات لجعلها شخوصا حقيقية ، فان اساس الدراما كان متجذرا في تربة الواقع ، بينما مثل هـذا الاساس كان يمكن العثور عليه في عالم الافكار والمفاهيم الاخلاقية التـي عرضت في مسرحيات من امثال (الانسانية) و (الطبيعة) • لذلك ، فرفض هذه الاعمال بصورة قاطعة ، لايعدو كونه زيفا • والغريب في الامر ، ان في التحرك الى مملكة التجريدات هذه ، اقترب كتاب المسرح الى العالم المحيط بهم • اما في تقنيتهم التي ادخلوا فيها عناصر معينة ، فان هذه العناصر كان لها بالغ التأثير في الدراما الاليزابثية المتأخرة • فقد أضفي على التشخيصات صفات معاصرة ، كما امكن اجتذاب الجمهور للمشاركة الوجدانية • وحتى في هاتين المسرحيتين المبكرتين استطاعت المشاهد ان تقدم الدليل علـــى الحيوية الكامنة في هذا الشكل الدرامي • فالممثل في (الانسانية اليوم) عند دخوله لاول وهلة الى منصة التمثيل ، من خلال المتفرجين ، يقول وهـو يتدافع معهم : (افسحوا المجال ، ايها السادة ، لقد انتظرنا وقتا طويلا ،

ها نحن قادمون لنقدم لكم اغنية عيد الميلاد) ••

اما ممثل (الخواء) فهو لايكتفي بذلك القول ، بل يدعو المتفرجين الى المرح والانشراح :

(اناشدكم ، ايها الملاك الاحرار ، ان تغنوا معنا اغنية مرحة) •

ثم نسمع صوت تيتيفيلس الشيطان ، وهو يهدر : (هاانذا آت ، وساقاي تحتي !) وعلى ذلك تقرر العصابة الشريرة ان تستغل هذه الفرصة الفريدة لجمع المال ، فيقول (القناع الجديد) : (جئنا لنجمع المال ، والا لن نريد ان نرى أيا كان ــ) ثم يستطرد :

(غرضنا الروحي ، ايها السادة المبجلون ، هو ان نجمع المال ،
ان ذلك يسركم ، لان الانسان الذي يمتلك رأسا انسان عظيم) .
اما ممثل (اليوم) هذا فيقول لصاحبه :
(حافظ على ذيلك ، ايها الاخ الصالح ،
انه انسان مبجل ، ايها السادة ، لانه يحافظ على كرامتكم)
(فهو لايحب القروش اليسيرة القيمة ، ولذا قدموا لنا الذهب الاحمر)
(هاانتم ترون وجوده البشع المقيت !)
في حين يقول القناع الجديد : (ماهكذا الامر ، من يريد ان يدفع ،
(فليدفع ماشاء ، القرش الحقير ، او الذهب الجليل)

الحادثة مفعمة بالحيوية والجمهور واقع في شراك المسرحية . كذلك الحال في مسرحية (الطبيعة) فان شخصية (الكبرياء) ليست شخصية مجردة انه (اوزريك) زمانه في غلوه ولذلك نرى الممثل يقول : (انا احب الشعر النابت على جانبي وجهي ، كيلا اظل خائفا من (البرد) الذي سيأخذ بخناق رقبتي . اني افتل هذا الشعر ليلا ، وامشطه خلال النهار ، حتى يتألــــق ويشعشع ، كأنه ذهب براق.)

(ردائي مفتوح ، وصدريتي من ساتين)
(فلتمطر ، فلينزل الثلج بكثافة)
(فالدفء يحيط بي ، يدثرني)
(ولو كنت املك عباءة قصيرة)
(باردان طويلة ، اذ لصنعوا لفتى هذه المدينة سترة وصدرية)

عندما نستمع الى هؤلاء الاشخاص وهم يثرثرون فيما بينهم نحس ان كلماتهم هي لغة الحياة الدارجة • اما (الفسوق) فان (الانسان) الذي يريد ان ينضم الى جماعة المعربدين يتحدث اليه قائلا : (اواه، هل لكم رغبة في ايناسهم، وايناس انفسكم • اتعرفون من سيكون مسرورا جدا ؟

الانسان : مـــن

الفسوق : مارجيري •

الانسان : لماذا أكانت كئيبة ؟

الفسوق : نعم ، قسما بسر القداس ! كانت مجنونة ابلغ الجنون •

كان الحزن مهيمنا عليها ، عندما سمعت بالحديث عن هذه الفرصة •

ولانها كانت تحيا حياة الندم ، وكانت تريد ان تطفىء غلة حزنها •

دخلت دير الرهبان الخضر ، الملجأ المقدس •

الانسان : هل فعلت ذلك حقا ؟

الفسوق : يالها من عاهرة طيبة صغيرة !

هل الملجأ ملجأ دين متزمت ؟

الانسان : اهن راهبات كغيرهن من الراهبات المعتزلات ؟

الفسوق : معتزلات ؟ ماذا تقول ، ياالحمق •

ذلك اللباس لم يكن لباسا ساترا —

كن على حذر منه ، ان مايفعلنه هناك مكشوف ،

مفتوح كعين الاوزة ،

الانسان : هل من رجل يأتي الى صوامعهن ؟

الفسوق : نعم ، نعم • دفع الله ماكان اعظم ،
انها مفتوحة بحرية لكل شخص •

الانسان : السن متزوجات ، كالاخريات ؟

الفسوق : متزوجات ؟ كلا ، ايها الاحمق •
لو كن كذلك لما بقين هناك •
انهن يستطعن ان يتزوجن ، لكن على انفراد •

ان هاتين المسرحيتين او الثلاث مسرحيات المبكرة تعرفنا بشيء جديد بمسرحيات مستقلة الهوية لانها ليست مجرد اجزاء من حلقات اكبر ، ولانها تسعى الى ابتكار عقد (جديدة) لا اعادة معالجة القصص الكتابية ، وفي حركتها من عالم التاريخ القديم الى البيئة المعاصرة ، ولاسيما في مشاهد الصخب والعربدة التي تعكس ظروف الحياة المألوفة لدى جمهور المتفرجين الذين يجتذبهم الممثلون الى العالم المسرحي • وفضلا عن ذلك ، فان تلك المسرحيات تستلنا من بيئة اصناف التجار والصناع الى بيئة مسرحية مختلفة تمام الاختلاف •

صحيح ان (قلعة المثابرة) قد مثلت باعداد مماثل لما كان يستخدم في مسرحيات الاسرار كما ان مجموعة شخوصها الدرامية كان يقع تبعة تفسيرها على جماعات من الهواة • وصحيح كذلك ان الهواة هم الذين عرضوا (الانسانية) و (الطبيعة) • لكن هنا يتبين الاختلاف • ذلك ان كلا من هاتين المسرحيتين ، لم يستخدم مشاهد ، بل هما انتجتا دون اية محاولة للاعتماد على خلفية ما ، على ارضية قاعة من القاعات •

وبينما المسرحية الاولى كانت تستند الى موضوع عيد الميلاد ، اقبلت شخوص المسرحية الثانية من الابواب الخلفية ، وعندما يمر كيس جمع النقود بين الممثلين ، يعلق (القناع الجديد) قائلا : (علينا اولا ان نهاجم صاحب البيت الخير) •

اننا لم نصل بعد الى عالم الحرفة الحقيقة ، لكننا قريبون منه • كان الممثلون يتألفون من مجموعة من الهواة المحليين ، لا من اعضاء الاصناف التجارية ، الذين كانوا يشاركون في الاحتفالات السنوية • بل ان الممثلين كانوا يؤلفون اتحادا غرضه المعين هو التمثيل أي ــ بكلمات اخرى ــ جمعية درامية هاوية اخذت تنشط في القرن الخامس عشر •

ومع ندرة السجلات المسرحية لهذه الفترة ، فانها كفيلة بتوكيد ماسبق قوله وفي غضون السنوات الاخيرة من ذلك القرن نشأت اتحادات (الممثلين) التي انتسبت الى مدنهـا او مقاطعاتها ، فنالـت جزاء خدماتها ماتستحـقه مـن مكافآت ، ثم سرعان مافقدت هذه الاتحادات طابع الهواية • ان ماحدث يمكن ان يكون على هذا الوجه : كانت جماعة من المنشدين المتمتعـين بالامتيازات ، المحسوبين على بيوتات اشراف الريف ، قد رأت ما كان الهواة يستطيعون فعله ، وبدافع الحسد لما كان يناله هؤلاء من جوائز مجزية ، اندفعت تدريجيا للانخراط في الفعاليات المسرحية • ففي عدد من المقاطعات تألفت فرق صغيرة ، لاتتجاوز احداها الاربعة ممثلين ، فكان بعض اعضائها ولاشك ، من المحترفين الذين يعود اصلهـم الـى طبقة المنشديـن بينما كان غيرهم من النجارين والنساجين ، الذين اجتذبهم ألق المسرح • وابتغاء الدفاع عنهم ، وضعوا انفسهم تحت رعاية بعض السادة المتنفذين ، وفي قصور هؤلاء السادة عرضوا فعاليات اعياد الميلاد • اما في سائر اشهر السـنة ، فكانوا يتجولون من مكان الى اخر ، بصـفتهم ممثلين جوالين • وفي قرار صدر سنة ١٤٦٤ وضع هؤلاء (الممثلون) ضمن نطاق المنشدين بضمهم اليهم • وفي ثمانينات القرن لانستمع بوجود ممثلي الملك فقط ، بل بوجود اخرين كالذين كانوا يحظون برعاية ايرل ايكس ورتشارد ، أي الدوق كلوسستر الذي اصبح بعد ذلك (الملك رتشارد الثالث) •

يشير قرار ١٤٦٨ الى (ممثلي الفواصل) وفي سنة ١٤٩٤ وصف ممثلو الملك هنري السابع على انهم (ممثلو الفواصل) وهنا نجابه اول مـــرة مصطلحا دراميا ذا اهمية استثنائية • ومن الغرابة بمكان ان كلمة (فاصلة) تبدو كأنها انكليزية محضة • مهما يكن من امر فلو كان اصل الكلمة يعني مسرحية تمثل بين عروض شخصيات محددة ، فان ذلك الاصل لايهمنا كثيرا• انما الشيء المهم هو الواقع الذي يفيد : انه من نهاية القرن الخامس عشر حتى قرابة ١٥٧٥ ، اتخذت تلك الفواصل اهمية محددة تمام التحديد كنمط مسرحي ، قصير نسبيا ، معد للتمثيل من قبل فرقة قليلة العدد في بيوتات اللوردات • ومن ثم فهذا المصطلح اصبح يطلق على نماذج مسرحية تشكل الريبورتوار ، الخزين الذي يمد الممثلين المحترفين في غضون تلك السنوات•

طبيعي ينبغي الا يفترض ، انه بظهور الفرق المحترفة الصغيرة ، انحطت الفعاليات المسرحية الاخرى او تلاشت • ففي القرن السادس عشر ظلت مسرحيات الاسرار في حيز التنفيذ ، كما كانت تنفذ منذ العديد من الاجيال المتعاقبة • اما الظروف المؤاتية لظهور الممثلين الجوالين ، فقد كانت مؤاتية لاعمال تمثيلية اخرى • والواقع ، ان بواكير سنوات القرن السادس عشر ترينا نموا واسعا متنوعا لكل انواع المغامرات المسرحية • فمنذ ثمانينات القرن الماضي ، كانت جامعة اوكسفورد تظهر اهتماما بالعروض الاكاديمية • وسرعان مااقتفت كمردج اثرها • ان اعضاء حاشية البلاط ، اكتشفوا في وقت مبكر مسرات الفعاليات الدرامية • وقد احتضنت المدارس الكبيرة التمثيل المسرحي ، فوضعته في عداد مناهجها • وعلى الشاكلة نفسها شجع اطفال الكنائس الصغيرة الملكية لتقديم فعاليات مسرحية ولم تكن اسرة السير توماس مور وحيدة في الاهتمام بتلك المسرحيات المبكرة • وفي تاريخ متأخر قليلا ظهر الى الساحة رجال دين محترمون قلائل ، كجون بيل ، فاعترفوا

بما يمكن ان تقدمه الدراما من وسائل ممتازة لنشر الافكار الاخلاقية والدينية • وبالتوكيد ، ان العنصر الرئيس بين هذه الفعاليات المتنوعة كان يتمثل في الفرق المحترفة ، ومع ذلك ينبغي ان تتذكر ، انه ، بين سنتي١٤٧٥ و ١٥٧٥ كانت الدراما تستمد قوتها من هذه المصادر المتعددة جميعا •

وفي سعينا لاقتفاء نمو الكتابة الدرامية ، في هذه الفترة ، ليس في الامكان ان نتتبع بدقة التطور التاريخي ، او ان نميز بين مختلف الانماط المسرحية التي وضع اصولها الممثلون ، في شتى مناحيها ، ومختلف اتجاهات هؤلاء الممثلين • كل مانستطيع فعله ، هو ان نعالج بواكير المسرحيات التيودرية ، منذ بداية القرن السادس عشر تقريبا ، الى نحو سنة ١٥٥٩ حين اعتلت اليزابيث العرش ، باعتبار تلك المجموعة ، مجموعة واحدة من المسرحيات ، لكي نستطيع دراسة اسهامات الستينات واوائل السبعينات ، حين كانت الفرق توسع نطاق اعمالها ، باعتبار ذلك العهد فترة انتقال بين العالم القديم وبين عالم شكسبير وزملائه •

يمكننا ان نبدأ بمراجعة المسرحيات الثلاث التي مازالت موجودة في شكلها المطبوع • وهي — (كل انسان) و لوكريسا) و (هك الساخر) • اما اولى هذه المسرحيات ، فما زالت تمثل وتحظى بالتقدير ، بينما احدى قدميها مثبتة في القرن الخامس عشر ، والاخرى في القرن السادس عشر • ومع مافيها من صلة ، على نحو ما ، بالمسرحية الهولندية (ايلكيريك) يمكن ضمها الى المسرحيات الاخلاقية ، في حين ان شكلها الواعي ، شكل درامي ، بحيث انها تتجاوز (قلعة المثابرة) و (الانسانية) او (الطبيعة) لانها تشير الى شيء جديدة • وبنوع من العاطفة البسيطة الطيعة ، ترينا الموت الذي يتحكم اللهبه وهو يقترب الى كل انسان ، لذلك فكل فرد ، كل انسان ، يبحث بتلهف عن عزاء وعون من اخوانه البشر • الا ان الاخوة والقرابة حطام الدنيا ، وكل الاعمال الدينوية تهجره ، الا الاعمال الطيبة ، بما فيها من ضعف وتفكك هي التي تلازمه لتجاوز القبر وعبوره بسلامة •

اننا لانستطيع التأكد من الممثلين الذين كانوا يخطرون في ذهن الكاتب المجهول ، عندما كتب عمله ذاك ، ولكننا نكاد نكون متأكدين من ان المسرحية الثانية (فلجنس ولوكريسا) كان المقصود منها ان تعرض من قبل جماعة من الهواة في احدى الدور الخاصة • ففي هذه المسرحية تستغل ثيمة انسانية : فتاة عذراء تدعى لوكريسا تواجه عاشقين احدهما يدعى ببليوس كورنيليوس وهو نبيل ارستقراطي ، والثاني فلامينيوس وهو انسان خلوق من اصل متواضع • يمكن اعتبار المسرحية لحد ما نوعا من المناقشة الدرامية ، يعرض كل من العاشقين قضيته مدافعا عنها ، وفي النهاية تقرر العذراء مصير المسألة بان تقدم يدها الى فلامينيوس • ان هذا الوصف القصير للعقدة لايوحي لنا باهمية خاصة ، غير اننا حين نعود الى النص ونصغي الى الشابين اللذين يدعيان (أ) و (ب) وهما يتجادلان ، ندرك اننا امام عمل من اعمال فنان ضليع • لقد اتى الشابان توا من حفلة اقامها احد الكرادلة ، وهما مفعما التأثر بمسرحية كان من المقرر ان تمثل ابتغاء امتاع ضيوف الكردنال • لم يكن من المفروض ان يمثل الشابان ، غير ان (ب) يعرف عقدة المسرحية فيخبر بها صديقه (أ) و(علي نحو عرضي ، ينبىء الجمهور بمجرى المناقشة) ثم ، عندما يقبل الممثلون الرئيسون لالقاء مايحفظونه من احاديث ، يتخذ (أ) موقفه مع احد الذين يخطبون ود (الفتاة) ، بينما يتخذ (ب) موقفا مقابلا ، وبذلك يدخلان على المسرحية نوعا من الكوميديا الخفيفة ، عن طريق تعليقاتهما وتقربهما من خادمة لوكريسا نفسها • ان هذه الوسيلة ، الى حد ما ليست سوى تطوير لتقنية استخدمت في (الانسانية) بقصد اجتذاب المتفرجين الى عالم المسرح ولكن هذه الوسيلة استخدمت استخداما بارعا ، الامر الذي يشير الى كيفية استخدام الحرفة الدرامية باسلوب اكثر اناقة حتى في تلك الايام المبكرة •

اما المسرحية الثالثة (هك الساخر) فهي تختلف عن المسرحيتين السالفتي الذكر ، وكان القصد منها ، على اكبر احتمال ، ان تنفذ من قبل ممثلين محترفين • ففيها (الرأفة) و (التأمل) و (المثابرة) يتلاقين ليندبن شرور الزمان في حين تشق (حرية الارادة) طريقها لتقول :

(افسحوا المجال ، ايها الزملاء)
(ماذا تقولون ؟ الست انا شخصية طيبة)
(يقينا انكم لاتعرفون مثل هذا الضيف)
(ماذا ، ايها السادة ، لي ان اخبركم ان اسمي هو حرية الارادة) •

وسرعان ماينضم (الخيال) اليها ، ثم يعقبها (هك الساخر) نفسه ، وهو شخصية مرحة ، يمتع المتفرجين بتقرير عن مغامراته قائلا :

(ايها السادة ، جلت في العديد من الاقطار ،
في فرنسا ، وارلندا واسبانيا ، والبرتغال واشبيليا
والمانيا وفريزلند والفلاندرز وبرغوين وكالابريا
وبيوغل وآراغون) •

ثم يجتمع هذا الثلاثي ليضعوا (الرأفة) في مأزق حرج ، حيث يندب حظه بتعابير تكاد تكون غنائية بقوله :

(ايها السادة المبجلون ، كان يمكن ان يلعنوا الوقت الذي ولدوا فيه (يقصد الناس)

(لان الزؤان استعلى على القمح ، لقد كدروني انا البريء دون ان يعرفوا السبب)

لمحبة الله انني ساعاني ماعاني بصبر •
ربما سنقول (مرحى) للخطيئة المنتشرة الان •

ها ان الفضيلة قد تلاشت الى الابد ،
والاسوأ من ذلك ، لو انها لم تتلاش) •

وبعد كل هذه المكايدة وهذا المرح غير الوقور ، تتحول العقدة الى نهاية سارة ، بعودة (المثابرة) و (التأمل) لانقاذ (الرأفة) من الموقف الحرج • بينما تتجنب (حرية الارادة) طرائقها الخبيثة •

فاذا اخذنا هذه المسرحيات الثلاث باعتبارها مؤشرات ، يمكن ان نرى في الخط العام السبل المتنوعة التي كانت الدراما تسلكها ، في النصف الاول من القرن السادس عشر •

ان التقاليد التي يمكن ان نسميها (مسرحية الهواة الاخلاقية) التي تثبتت في (قلعة المثابرة) و (الانسانية) و (الطبيعة) والتي اظهرت شكلا من التطور في (كل انسان) استمرت في اتجاهاتها العديدة • وعلى أيدي بعض الكتاب مالت في اتجاهها نحو الثيمات السياسية بدلا من الدينية ، وفي اشارتنا الى هذا الامر ينبغي ان نتذكر ان شؤون الكنيسة والدولة ، كانت متشابكة بلا انفكاك في العهد التيودوري • وهنا تظهر مسرحية (المهابة) لجون سكيلتون (نحو سنة ١٥١٥) وهي تقدم لنا شخصية مركزية متمثلة باحد الامراء تدعى (المهابة) التي يقودها الى المتاهة (الوجه المزيف) و (التواطؤ المقنع) و (فساد البلاط ـ) و (الحماقة) فينتهي بها الحال الى (الفقر) و (اليأس) وبالتالي الى احتضان (الرجاء الصالح) و و (النجاة) • كان سكيلتون شاعرا ، وكانت مشاهده حية • غير ان عمله ذاك يجب ان يفسح المجال لمسرحية (هجاء العزبات الثلاث) ١٥٤٠ــ١٥٥٠ التي كتبها السير ديفيد ليندسي ، والتي انتجت عدة مرات في اسكوتلندة • ان نواة هذه المسرحية الشديدة الطموح ، تتمثل في مناظرة تجري بين (الاجتهاد) و (الاسراف) في حضرة (الملك الانساني) وهي مناظرة مزركشة

بالكثير من الاحداث ، فيها نجد هجوما شديدا على الفساد بنوعيه الكنسي والسياسي ، بينما الشخصية المركزية فيها هو (الرجل الفقير) • ان ابيات ليندسي حارة وصريحة ، فيها قوة خيال ، تتجاوز أي شيء مماثل لنوعها في المسرحيات الانكليزية الاخلاقية المعاصرة • الا انها تظل فريدة وحيدة في اسكوتلندة يومئذ •

وهناك مسرحية شبيهة بالمسرحية السابقة بعض الشيء ، تدعى (الجمهورية) لمؤلف مجهول ، وقد مثلت في احتفالات عيد الميلاد من قبل فرقة من الصبيان سنة ١٥٥٣ • وفي هذه المسرحية يجد عامة الناس ممثلا لهم في شخصية (الشعب) وهي شخصية تجريدية تستخدم اللهجة العامية ، ولا تتردد عن ان تصب شكواها على شرور العصر • ومن اقوالها : (دعوا الفقراء يأخذون دورهم بعض الشيء) (نحن الشعب الجاهل ، المضطهد ، المعذب ، نهان ويساء الينا ، حتى السيد يسوع المسيح ، بما لاقاه من عذاب ومهانة ، لم يلق مالاقيناه ، منذ العديد من السنين) •

ان هذه المسرحيات الاخلاقية السياسية ، قد تبدو اول مرة ماثلة في اجواء بعيدة عن اجواء الدراما الشكسبيرية ، غير ان اهميتها بالقياس الى ماسيجد من فعاليات مسرحية ، اهمية عظيمة • ومن هذه المسرحيات تطورت في اخر الامر ، مسرحية الحكاية التاريخية ، اما كيف حدث ذلك ، فتصوره تصويرا ممتازا (الملك جوهان) لمؤلفها الكاهن المهتدي ، جون بيل ، الذي كتبها قبل منتصف القرن بقليل • انها في الاساس ، لاتختلف كثيرا عن المسرحيات الاخلاقية السياسية الاخرى ، في توكيدها المركز على عرض شرور الكاثوليكية بدلا من تركيزها على الكبرياء والوجاهة ، غير ان الاسلوب الذي استخدمه بيل في صياغتها ، يجعلها حلقة اتصال واضحة بين القديم والجديد ، بين المجرد والعياني • فحين نلقي النظر على بعض المشاهد ونجابه الشخوص الدرامية كـ (انكلترا) و (التحريض على الفتنة) و

(النظام المدني) و (العامة) و (الثروة الخاصة) و (التظاهر) تتصور الامـر كأنه لايتعدى المسرحيات الاخرى بالضبط • على اية حال ، ان المسألـة الرئيسة الملاحظة ، هي ان بيل ، من اجل ان يجعل قضاياه المطروحة ذات وزن اكثر ، يتجنب متقصدا ان يجعل الشخصية المركزية الامير السامـي والملك الانساني ، انما بدلا من ذلك يرجع الى التاريخ الانكليزي واضعا الملك جون على عرشه المسرحي ، شادا اياه لابمجموعة مـن الفضائـــل التجريدية والرذائل حسب ، بل بشخوص متفردة كستيفن لانكتـــون والكاردينال باندولفوس ، وسيمون السواينسيتي • ان كل ما كان مطلوبا لخلق الحكاية التاريخية ، بالقياس الى الدراميين المتأخرين ، هو اقصاء التشخيص والالتصاق اكثر فاكثر بالاحداث التاريخية الواقعية •

جنبا الى جنب مع هذا النوع من المسرحيات ، سعت مسرحيات النمط الاخلاقي الى نشر المفاهيم الانسانية والدفاع عن المعرفة وبث التعليم • وقد كان هذا الهدف هو هدف مسرحية (الطبيعة) ولم يلبث هذا الامر ان اتخذ طابعا تقليديا في اعمال متأخرة تبرز فيها مسرحية (الفطنة والعلم) (نحو١٥٤٠) لجون ريد فورد ، بصفتها نموذجا لتلك الاعمال • كما هي الحال كذلـك بالقياس الى مسرحية جون راستيل (الطبيعة والعناصر الاربعة) ــ نحو سنة ١٥١٧ ــ في المسرحية الاولى تدخل شخصية (الفطنة) وهي الشخصية المركزية بمعية (الدراسة) و (الاجتهاد) و (الارشاد) • ثم سرعان ماتقبل شخصيـة (الملك) لتحطم قوتها ، بعد ان تكون قد وقعت في فخ اهواء (الكسل) الى ان تأتي شخصية (العار) فتتداركها ، لتعود الى احضان (العلم) و (العقل) • كما ان العلم يصبح في مسرحية راستيل الفضيلة العظمى التي تتمثل ، على نحو رئيسي في تعابير الاكتشافات التي حققهاا البحارة في عرض المحيط الاطلسي الشاسع •

يعرفنا جون راستيل بعدد من اصحابه المهمين • فقد تزوجت اليزابيث ابنة السير توماس مور ، كما اصبحت ابنته (حنة) زوجة جون هيــوود ، كاتب العديد من المسرحيات ، التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالتقاليد المسرحية التي تنتمي اليها مسرحية (فلجنس ولوكريسا) • نحن الان في داخل حلقة (مور) التي كانت تهتم اهتماما انسانيا بالمسرح • ان راستيل ، الطباع الناشر فضلا عن كتابة مسرحيته المنوه عنها سابقا ، قد نشر اقتباسا اسبانيا لكاتب مجهول بعنوان (سيليستينا) ــ ١٤٩٩ ــ تحت عنوان جديد هو (كالستو وميليبيا) وبذلك لفت انتباه القراء الانكليز الى دراما ــ قصصية كان لها دور بارز في المسرح الاوربي عموما • تحدثنا قصة هذه المسرحية كيف ان كالستو وقع اسيرا في غرام ميليبيا ، فما كان منه الا ان وضع ثقته كلها في خادمه سيمبرونيو ، الذي يرتب له موعدا للقاء المومس سيليستينا • ان البطلة تكاد تقتنع بضرب موعد مع البطل ، في الوقت الذي يخبرها فيه ابوها دانيو عن رؤياه لحلم مشؤوم • فتعترف ميليبيا بنيتها الخاطئة ، بوجل وخوف وبذلك ينتهي الفعل بدعوة حارة الى الفضيلة • وهكذا ، فان النسخة الانكليزيــة تختتم بخاتمة اخلاقية صرف • الا انه يبدو واضحا الوضوح كله ان نية المؤلف موجهة ، بالاساس ، الى المكيدة ، اما الاجزاء الاكثر حيوية فهي تتمثل في شخصية سيليستينا التي هي نموذج لشخصية مربية جولييت ، حين تنغمر انغمارا تاما في مطارحاتها الشهوانية بحيث تستطيع ان تروي قصة مطولة ، باندفاع واضح :

النعمة التي تفضلت بها سيدتنا على ابنها ،
هذه النعمة نفسها امنحها لكم جميعا
سيمبرونيو يبحث عني هنا ،
وقد قيل لي اني سأجده هنا ،
حينما احكي لكم حكاية لطيفة •

كانت عندي خليلة سيمبرونيو ، وهي امرأة محبوبة ٠
كنا امس ، نكاد نكون عاريتين يلفنا العار ،
فابلغتني انها تحب كريتو اكثر من حبيبها او نحو حبها له
كان كريتو هذا وايليسيا يحتسيان الخمر ،
في بيتي ، وكنت انا ايضا اشاركهما في المسرات
وكما شاء الشيطان ، ونحن لانعرف ماشاء ،
اقبل سيمبرونيو علينا ، على حين غرة ،
عند ذاك تشبثت مااستطعت بافانين فجوري ،
فاصطحبت كريتو الى غرفة مهدتها له ،
كي اخفيه ، في مخدعي بين ٠٠
وحملت ايليسيا على الاشتغال بالخياطة ٠
واخذت انا اغزل ٠٠
نحن لانعرف شيئا عن من اخبر سيمبرونيو ٠
طرق الباب ، فادخلته الى غرفتي
فتظاهرت بما استطيع ان اتظاهربه ،
احتضنته بين ذراعي ، وقلت له : (انظر ، انظر
من يقبلني ، انا وايليسيا لن نقبلك
تظاهرت ايليسيا بالحزن ٠ وظلت تخيط دون كلام ٠
قال سيمبرونيو : (لماذا لاتتكلمين ، ماذا دهاك ؟)
فاجابت : (اليس من سبب ؟)
قال : (كلا ، يقينا)
فقالت : (ياخائن ، انت تعرف جيدا ٠

اين كنت كل هذه الايام ، بعيدا عني ،
ليصبك قرح وليأخذك الموت الشرير !
قال : سلاما ايليسيا ، لماذا تتكلمين هكذا ؟
اواه ، لماذا تحملين نفسك حملا على هذا الحزن ؟
نار الحب اللاهبة لم تنطفىء بيننا بعد ،
حتى ان قلبي معك حيثما ذهبت .
فراق ثلاثة ايام وتقولين ماتقولين .
قسما ، اراك انت الملومة) .
والان انتبهوا جيدا ، هاهي بداية اللعبة .
كريتو ، مازال مختبئا في مخدعي الاعلى .
اتصوره متململا ، وقد قض مضجعه
سمع سيمبرونيو بذلك ، فتساءل من في الداخل .
في المخدع ، من (يتخبط)
قالت : (من ؟ انه عشيقي ، لعل قدمك تزل بك ؟
قال : (هذا ماسيحدث للكثيرين) .
قالت : (اصعد، وانظر بعينيك ان كان ذلك حقا) .
قال : (حسن ، ساذهب) .
قالت : كلا ، لا ارى ذلك الامر كذلك .
(هيا ، سيمبرونيو ، تعال ، دع ذلك الاحمق وحيدا
انها لم تحزن الا لفراقك الطويل . هاهي حائرة ، حتى كادت تفقد عقلها) .
قال : (حسن . ومع ذلك ثمة شخص هناك) .

قلت : (ألا تعرف ذلك ؟)

قـــال : (بلى ، اناشدك ان اعرف واقع الامر ،)

قلت : (انها مومس ، ارسلها احد الرهبان

ثم ضحك ، فقلت : (نعم ، تكفينا الكلمات ، في هذا الشأن ،

ها نحن امضينا وقتا طويلا ، بلا طائل)

اللغة هنا لغة حية ، بحيث نستطيع ان نستوعب استيعابا جيدا كيف ان مثل هذه المسرحية في مستطاعها حث كتاب المسرح عندئذ على صياغة اساليبهم الكوميدية واغنائها ،

ومسرحيات هيوود تتحرك في الاجواء نفسها ، فعقدها بسيطة ، غير ان الحوار فيها يتميز بالحيوية والمرح والبراعة ، فـ (الرجل الفطن والمغفل) — نحو ١٥٣٣— تتخذ شكل مناقشة بسيطة بين شخص مثقف وبين شخص جاهل ، بينما مسرحية (لعبة الحب) — المطبوعة سنة ١٥٣٣ — تعرض لنا مناقشة في شكل اكثر اكتمالا ، تشتمل هذه المسرحية على اربعة شخوص — المحب غير المحبوب، المرأة المحبوبة غير المحبة، العاشق المحبوب ،الشخص الذي لايحب ولايحب ، ومع ان هذه الشخصيات لاتمتلك اسماء علم معينة متفردة ، فان العالم الذي تعيش فيه يمثل عالم كالستوميليبيا ، نحن نستمع الى الشخص الذي لايحب ، ولايحب ، وهو يتهادى في مشيته على مقربة باب احد البيوت ، وهو يقول :

قالت احداهن : (اطرق الباب طرقا هينا)

كانت القائلة امرأة حكيمة طاعنة السن ،

مالبثت ان استطردت : (ماحلى طلعتك ، جئت تبحث عنها)

قلت : (اماه ، كيف حال حبيبتي ؟)

فصاحت : (لقد ماتت المسكينة ، جراء غيابك)

يمكننا ان نستخلص من ذالك انطباعا لايتجاوز انطباعنا عن سيليستيناوهي تترثر • اما مسرحية (لعبة المناخ) ــ المطبوعة سنة ١٥٣٣ ــ فقد خطت خطوة اخرى في مضمار الفن ، حيث توسعت المناقشة لترتبط بمجموعة من الشخوص ، فجوبتر ، على مانعلم ، يصاب بشيء من التبرم ، عندما يسمع ان العديد من ابناء البشر منزعجون من المناخ الذي يمدهم به الاله • لذلك يقرر استدعاء (التقرير المرح) ليحقق في القضية • فاحد السادة يطالب بايام (جافةمضببة وبريح هادئة ساكنة)، في حين يصلي تاجر ما طلبا لمناخ(عاصف لاضباب فيه ، والريح صالحة للقياس) • اما حارس الغابة فيريد مناخا (هائجا ، تشتد فيه الرياح) في حين ان صاحب طاحونة الماء يبحث عن المطر جادا ، فيواجهه صاحب المركب الشراعي ، الذي يرغب في هبوب النسيم لدفع اشرعته • ثم تتلو هؤلاء سيدة مبجلة لاتريد غير (مناخ رطب) اما المكوي فهو يسعى بحثا عن النهارات الصاحية ، في حين ان الصبي الصغير لايهتم بشيء اهتمامه بـ (الكثير من الثلج ليكون في مستطاعه صنع كرات ثلج كثيرة) وفي مقابل هذه الطلبات ماذا يستطيع جوبتر المسكين صنعه سوى تقديم مختلف انواع المناخ استنادا الى ارادته الحرة • من الواضح اننا هنا نبتعد عن عالم التجريدات والتعليم ، الى عالم تتشكل فيه عناصر المهزلة (الفارص) والكوميديا الاصيلة •

ان المهزلة والكوميديا تنجمان بوضوح اكثر ، في ثلاث مسرحيات اخرى لم يثبت على وجه التأكيد مصدر تأليفها ، غير انه من المرجح ان تكون صادرة من قلم هيوود الذكي الفطن • ففي (الرجل السمح والراهب)ــ١٥١٩ ــ يعتلي احد الرهبان المسرح فيجد في قبالته (رجلا سمحا) فينزعج من ذلك اللقاء ، ومن ثم يتشاجران ، بشأن فضائل ووظائف كل منهما ، ويبدأ كل منهما بالقاء موعظة بحثا عن تفنيد آراء صاحبه :

الراهب : ايها الشعب المتعبد ، في هذا الموضع من الكتاب المقدس ــ

المسامح : ايها السادة الاجلاء ، ستفهمون ــ

الراهب : هل الامر متعلق بك انت الذي لايملك ادبا ؟
المسامح : البابا ليو العاشر هو الذي منحنا ما منحنا بيده ـــ
الراهب : هل جرى ذلك بلساننا الانكليزي ؟
المسامح : وكد البابا ذلك باوامره وقراراته ـــ

اما (القس والجار الثرثار) فهما عبثا ما يحاولان اخفات الضجة التي اثاراها . ليس في هذه المسرحية مايمكن ان يعتبر عقدة حقيقية .وهذه الحال تنطبق كذلك على مسرحية(Four P.P.) نحو ١٥٢٠ ـــ بيد ان الحوار هنا حار ، على حين تقدم الوضعية القصصية مجالا واسعا ملائما للقيل والقال الذي يضفي الحيوية على المسرحية شأنها في ذلك شأن (كالستوميليبيا) و (مسرحية الحب) . وفي الاخيرة يلتقي حاج ومسامح وصيدلي وبائع متجول ، وفي سياق المنافسة يتفقون على مسابقة تتناول سرد مجموعة من الاكاذيب . وعندما توشك المسرحية على الانتهاء يوضح المسامح ان احدى صديقاته قد توفيت ، فاعلن انه سيذهب الى الجحيم بحثا عنها ، وهناك يلتقي بشيطان لطيف المعشر :

يقول الشيطان : نحن مسرورون بلقياك ، ماسم من تريد ارضاءه ؟
فيرد (المسامح) : فليكن من يكون شريرا كان ام صالحا ،
انا لم آت الا بحثا عن انثى شيطانة .
فقـــال : ماذا تدعوها ، يا ابن الساقطة ؟
قلـــت : اسمها مارجيري كارسون ، حق اليقين
فرد ابليـــس : بشرفنا اقسم الان ، أن ليس في الجحيم شيطان ،
سيحتفظ لنفسه . ولو كانت لك اثنتان وعشرون غيرها ،
لكان ينبغي ان يعدن معك ، لولا يد العدالـــة .

يوضح هذا الشيطان ، ان النساء سليطات الى حد ان الحياة في الجحيم اصبحت عبثا لايطاق • وعندما يصل المسامح هذا القسم من قصته يبدو متأكدا من فوزه بالجائزة • ولكن الحاج سرعان مايقاطع الجماعة بـــان يلاحظ ان هذه الحكاية حكاية استثنائية ، فهو فيمختلف تجاربه لم يجـد امرأة قط تجاوزت نطاق الصبر والاحتمال ، ومن اجل هذه الاكذوبة جوزي الحاج مباشرة باكليل العار اما ، في الختام ، فان المناقشة في مسرحية (جوهان جوهان) ــ نحو سنة ١٥٢٠ ــ تتكامل في عقدة بسيطة • ان استهلالها ممتاز اذ يتمشى على المسرح رجل واقع في اسر زوجته ، تعنون المسرحية باسمه • وسرعان ما يهيمن هذا الرجل على انتباه الجمهور بقوله :

(ايها السادة ، اسرعوا جميعا ، الا تعرفون اين ذهبــت زوجتـــي ؟
حتى نرى من منا يستطيع ان يخدع اصحابه)

ثم يخبر الجمهور ، ان (زوجته) لايقر لها قرار ، حتى انه لايتمالك نفسه من الهياج والتأثر ، ولذلك فهو يعد الجميع ، انها ماان تعود الــى البيت حتى تلقى ماتستحق من ضرب مبرح :

(كل ضربة ستلقي بها ارضا ، وسأسحبها من شعرها ، في عرض البيت وطوله)

(انا مجنون لاني لم اضربها الى الان ، لكني ساجازيها الجزاء الاوفى)
(كيلا توجد زوجة بين السماء والارض ، نالت ضربا نصف مانالته)

ثم سرعان مايبدأ الشك يخامره :

(أن تضرب ؟ نعم • لكن ماذا لو ماتت بسبب الضرب ؟
ربما عندئذ ، سأشنق عاجلا •

وعندما اكون قد اشبعتها ضربا ، الى ان تلفظ انفاسها ،
بعد ان نالت حصتها ، بمئة ضربة سوط
ماذا تظنون ، هل انها ستنصلح ؟
كلا ، قسما بسيدتنا ، ان الشيطانة ، لن تنصلح قدر شعرة !
واذن ، لن اضربها ابدا .)

مهما يكن من امر ، فان هذا التأمل ، يعود به الى غضبه من اساليبها المختلفة : فيقرر ان لابد من معاقبتها . ثم تخطر على باله خاطرة تتناول ماسيقوله زملاؤه فيه ، فيتصور احد جيرانه متسائلا :

(جوهان ، جوهان ، تصرب من ؟

فاقول : قسما بالعذراء ، اضرب زوجتي اللعينة .

اضرب اقذر امرأة ، في قيد الحياة ،
لم تعمل شيئا غير الذهاب والمجيء عبثا ،
انني لم استطع ان احتفظ بها في البيت قط) .
عند ذلك اظن ان صاحبي سيقول :
(جوهان ، جوهان ، اطرحها ارضا ، مرغها
اضربها ضربا مبرحا)
وحينئذ ساقول : (كلما ضربتها زادت سوءا)
وعند ذاك سيقول (صاحبي) : (لاتضربها ابدا) .
فسأرد عليه : (ان هذا امر كئيب ، اليس لي حق ان اعاقبها ، كما اظن؟
وفي هذا مافيه من سوء يتجاوز كل سوء ،

الناس سيهزأون مني ، حين يسمعون صراخي ،
ومن اجل تفادي ذلك ، سأتوقف من معاقبة زوجتي ،
حتى استطيع ان ابقيها في البيت •
اليس في ذلك خير ؟ بلى ، قسما بالقديسة مريم •
ان في ذلك مافيه من فضل للانسان المخلص ، الذي
يعاقب زوجته من حين الى حين •)

وهنا ، يشتد غضبه مرة اخرى ، وفي هذه اللحظة المناسبة ، تدخل زوجته تايب الى المنصة في اعقابه ، فيجري هذا الحوار بينهما :

تايــب : كيف ، ستضرب من ، ايها النذل ؟

جوهان : تايب ، من ، انا ؟ كلا ، معاذ الله •

تايــب : نعم ، سمعتك تقول : انك ستضرب احدا •

جوهان : قسما بالعذراء يازوجتي ، الموضوع لم يتعد السمك المقــدد في
شارع التيمس ،
السمك الصالح لاطعامنا في الصوم الكبير •
كيف ، تايب ، كيف فكرتي فيما عنيته ؟

تايــب : قسما بالعذراء ، اني سمعتك تزعق ، على ماأظن ،
الا تترك هذا الزعيق ؟
يا للشيطان ، كيف تتصرف مثل هذا التصرف ؟
ايها النذل ، هل سنبقى دائما ، ندور في هذه الدائرة ؟

جوهان : كيف يازوجتي ، تقولين ماتقولين ؟ الا تحسنين الظن بي ؟

انك ستأتين الى البيت باطمئنان ، حالما اشعل النار ؟
تعالي ، دفئي نفسك ، تايب ، حبيبتي ،
انا لن ابغي شخصا سواك •

ان الاحساس بما هو مؤثر في المسرح ماثل بوضوح في هذه المقدمة المسرحية ، كما ان الفعل اللاحق يتفق مع ماتعد به الحادثة الاستهلالية • ذلك ان الزوج التعس ، امر بالذهاب ، بالرغم عنه ، لدعوة القس كي يشاركهم في تناول الحلوى التي اعدتها تايب • ولما كانوا على وشك الجلوس ، يصدر اليه امر اخر بجلب قليل من الماء من البئر • وحين عودته يكتشف ان الدلو مثقوب ، وتبعا لذلك يضطر الى الجلوس بالقرب من النار ليذيب شيئا من الشمع ابتغاء اصلاح الدلو ، بينما كان القس العشيق والزوجة مشغولين بازدراد اخر لقمة من الحلوى • وينتهي فعل المسرحية عندما يعجز الزوج عن تحمل الاهانات التي انصبت عليه ، فيثور على حين غرة ، ويطرد القس وزوجته من البيت •

وفي الوقت الذي كانت تكتب فيه هذه المسرحيات للهواة ، كان الممثلون المحترفون يضيفون مسرحيات جديدة الى خزينهم المسرحي ، فضلا عن تخصصهم في مسرحيات (الفواصل) التي تماثل مسرحية (هك الساخر) • ان معظم مسرحياتهم تلاشت ولم يبق لها الان اثار ، وتبعا لذلك ، لم يعد ثمة اساس ثابت لاصدار احكام بخصوص المادة المسرحية التي كانوا يقدمونها الى الجمهور سواء في قاعات اللوردات ام في الارياف • ان ماتبقى يكفي ، على الاقل ، لوضع بعض المقترحات عما كان ينبغي ان يقدموه • ان امثال مسرحيات (الفواصل) تلك التي انحدرت الينا تشير الى الجهود التي تمثلت في الربط بين البناء المسرحي الجيد وبين الفعل الكوميدي • وفي تلك المسرحيات يجتذب انتباهنا عنصران تقنيان ، الاول ينحصر في استخدام التنكر

والثاني في تثبيت الشخصية الدرامية المعروفة بـ (المهرج) • يبدو ان وسيلة التنكر قد انبثقت الى حد ما من نموذج المسرحية الاخلاقية بالدرجة الاولى فالبطل ، او على الاقل ، الشخصية المركزية في المسرحية ، تقترب منه شخوص شريرة ترغب في الامساك به فلو جاءت اليه باشكالها ، ربما ابعدها عنه دفعة واحدة ، لذلك تتظاهر تلك الشخوص بكونها شخوصا اخرى • وقد استخدمت هذه الوسيلة على نحو مستمر ، بحيث اصبح من الممكن ان تتصور ان تعويد جمهور المتفرجين في القرن السادس عشر على تلك الوسيلة قد ساعد على توضيح شعبية العنصر التنكري في الدراما الاليزابثية المتأخرة • ان وسيلة التنكر هذه ، في اغلب الاحيان ، كانت ترتبط بشخصية (المهرج) وهي نمط درامي ، كان متغلغلا في بواكير المسرحيات (التيودورية) وهذا النمط يتعذر على التحليل بعض الشيء • ان معظم المؤرخين الدراميين الحديثين يميلون الى تفسير شخصية (المهرج) على ان مصدرها يرجع الى الخطايا السبع المميتة التي تتضمنها تقاليد المسرحية الاخلاقية • اما ارشادات شكسبير الى شخصية (المهرج) وبيده خنجر الغضب الذي يسخر من الشيطان ، ففيها ماينبيء بعلاقاته الشيطانية • ومع ذلك فليس في هذين الزعمين ، مايمكن اعتباره شاهدا حقيقيا • صحيح ان شخصية (المهرج) كثيرا ماتتصل برذائل المسرحية الاخلاقية ، غير انها تبقى متميزة عنها ، اما المسرحيتان الوحيدتان اللتان تظهر فيهما شخصيتا (المهرج) و (الشيطان) فهما مسرحيتان متأخرتان زمنيا • ثم انه من الملاحظ ان مصطلح (المهرج) يظهر ، في اغلب الاحيان ، مطبقا على شخوص (كالذي لايحب ولايحب) ، و (التقرير السار) ممن لا علاقة لهم بممثل الرذائل مطلقا • وفي الواقع ، ان اسمي (الذي لايحب ولايحب) و (التقرير السار) يقدمان لنا دليلا لفهم وظيفة الممثل الدرامية • وبينما هو يشخص على المنصة احيانا ليقوم بدور (الاقناع السياسي) او حتى (الخطيئة) نجده في الاساس شخصية لا اخلاقية تماما يحيا كيفما اتفق ، نراه في احيان اخرى ،

يعمل بقصد الاضحاك حسب • انه يحمل المتفرجين في المسرحية على الدعوة الصارخة (هيا ، افسحو المجال افسحوا المجال !) وما ان يدخل الى خشبة المسرح ، حتى يظل مشدوداً الى الجمهور باستمرار معلقا ومتسائلا • اما اسهامه في الحوار فاكثر اتساعا من اسهام زملائه ، باغناء ذلك الحوار بكلمات صاخبة راغبة كما يحب ان يثرثر باسماء الاماكن التي يحفظها ، كذلك يحب ان تنثال الكلمات من فمه متدحرجة •• كأن يقول :

(النفايات ، الحثالة ، الاسمال ، قلامة الاظافر ،
الامتعة ، الدهماء ، الجذاذات ، الحصص ،
الغرائب ، الفتات ، التوافه ، الافلاسات ، الشظايا ،
القطع الممزقة والمرقعة ، عرق الشوائب ، والكشط ،
والحيوانات البرية والاطفال المتشردون ،
وخض اللبن واقتناص الطرائد وازدراد الغنائم •
وجمع الثمار والاصابات القاتلة ، والمصادرات العمياء
والغرامات ، والالغاء ، والمبالغات ، والضياع ،
والافساد والافراط ، والكسب المفاجيء
والمزق وجز الصوف والاجور الضئيلة
كل هذه الاشياء التي تحتاجها (يقصد عشيقته)
تملأ الجزادين التي احملها •)

ان كلاد كالاحمق في الرقصات الفوكلورية ، يمرح ويغني ويتبختر ، ولعل اسمه ، كما اقترح سابقا ، لايرتبط مع كلمة Vices بل هو مشتق من اشتقاره بالخوذة Visor او Vise انه يغني الكثير من المشاهد المبكرة هذه وبعد وقت طويل من غيابه الشخصي ، على خشبة المسرح ، تبقى روحه مرفرفة على الدراما اللاحقة •

٥ ــ الكوميديا ، المأساة ، الكوميديا المأساوية •

ان نظرتنا ، على قصرها ، بشأن الدراما التيودورية قد حملتنا الـــى مايتجاوز قليلا منتصف القرن • وفي غضون هذه الفترة اخذ الناس رويدا رويدا يطلعون على المسرحيات بلغات اخرى قديمة ومعاصرة • فالمسرحية المدرسية كالمهزلة (جاك المشعوذ) ــ نحو ١٥٥٠ ــ تستند ، في عقدتها الى مسرحية (امفيترو) لبلاوتوس • كما انها ، في الوقت نفسه ، تقدم لنا جاك ممثلا المهرج المحلي ، واضعا دائما ثقة الجمهور في شخصيته :

لعل رب السماء والقديس الحبيب يوحنا ،
يريحانكم ، ايها السادة ، جميعا ،
وانت ايها السيد ايضا ،
خبروني ، ايها السادة ، اتضرع اليكم ،
الم اعوض تاجري خير تعويض ؟

ان هذا المزج ، على وجه الدقة ، بين العناصر المحلية والكلاسية والموحى بها من الكلاسية هي التي ادت الى تطور المسرح الذي انجب شكسبير • وبعد اجتيازنا منتصف القرن ووصولنا الى السنوات التي سبقت اعتلاء الملكة اليزابيث العرش ١٥٥٩ نجد انفسنا مسرعي الخطى • وتزداد وتيرة السرعة حين نصل العقد الذي اعقب تتويج الملكة • فعلى حين غرة ، اتخذت اشكال الدراما التي كانت تتطور تطورا بطيئا طابعا جديدا ، ويعود الفضل في ذلك الى جهود الهواة من جهة ، والمجالات الجديدة من الفعاليات التي توصل اليها الممثلون المحترفون من جهة اخرى •

ففي حوالي سنة ١٥٥٣ مثلت مسرحيتان كوميديتان تشيران الى انقطاع حاد مع الماضي • كانت الاولى تحت عنوان (ابرة غامر غرتن) التي كتبها (السيدس) وقد عرضت في (كلية المسيح) في كيمبردج ، والثانية وكان ينوي عرضها مدرسيا في (ويستمنتر ، على وجه الاحتمال) وعنوانها (رالف رويستر دويستر) وهي من تأليف نيكولاس اودال •

ان تأثير الفاصلة المسرحية والكوميديا الكلاسية في (رالف رويستر دويستر) تأثير واضح يمكن اقتفاء مساره • اما بخصوص شكل المسرحية المعنية فان تيرنس هو الاستاذ الذي اقتفى اثره وفي وسعنا ان ندرك مدى ماتعلمه كتاب المسرح حينذاك منه ، في اتجاهين متميزين • لم يعلمهم تيرنس كيف يصوغون حدثا هزليا حسب ، بل كيف يطورون عقدة كوميدية تطويرا متكاملا ايضا• ومن هنا ، ف (رالف رويستر دويستر) ليست عملاً هزليا ولا طرحا لمناقشة• انها كوميدية مفعمة بالاحداث والمكائد ، ومرتبة ومنظمة بصورة جيدة • وفضلا عن ذلك ، فان تيرنس اوضح لكتاب المسرح الانكليز ، كيف يمكن تنويع الشخوص المسرحية ورسمها ، فالعشاق الاذكياء والاباء الشيوخ المحنكون والخدم المتحايلون ، والجنود الصخابون ، الذين تعرضهم دراما القرن السادس عشر ، يستوحون افعالهم من نماذج تيرنس الى حد كبير • اما احتذاء تيرنس احتذاء تقليديا ، فربما كان سيؤدي الى التبلد والتفاهة • وكما تثبت (رالف رويستر دويستر) فان الكتاب الانكليز ، في ذلك العهد ، تمكنوا من توطيد التقاليد الدرامية المحلية ، كي يحافظوا على حيوية مشاهدهم • وقد تكون (رويستر دويستر) نسخة ثانية من الجندي المتباهي الصخاب الذي تعرضه المسرحيات الرومانية • غير ان زميله ماثيوميريكريك ، يدين بوجوده الى نمط مسرحيات (المهرج) الشائع انذاك كما هو واضح •

اما الحيوية في هذا التطور الدرامي الجديد ، فيمكن ان ترى بجلاء في مسرحية (أبرة غامر غرتن) ومرة اخرى نجد تأثير تيرنس كامنا في المسرحية فبدلا من أن نجد انفسنا محاطين ببيئة المدينة، نرانا مدفوعين الى بيئة ريفية حيث الشخوص القروية الانكليزية ماثلة ، ومن ثم فهي مدينة بشيء يسير او بلا شيء بالقياس الى النماذج القديمة • عقدة المسرحية بسيطة وهي تتمثل في ضياع ابرة ثمينة ، وما اعقب ذلك الضياع من شكوك وصنوف الحسد التي تضاعفت

بسبب نزوات ديكون التي تحمل على المرح والانشراح • اما براعة الكاتب فقد توطدت باسلوبه الحاذق الذي نجح في الهيمنة على انتباه الجمهور بانعطافات الفعل وحرارة حواره •

ان هذه الاشارة الى الحوار تذكرنا بامر مفاده : انه بينما يحتاج التعبير الدرامي تخطيطا دقيقا بارعا لاقامة المشاهد ، فان عمارة الشكل وحدها لاتخلق مسرحيات جيدة سواء اكانت كوميدية ام مأساوية ، ذلك ان الكاتب ينبغي له التمكن من السيطرة على واسطة ملائمة مؤثرة تكون في خدمة حواره • ففي عهد مسرحيات الاسرار ، كان العديد من الخطب يتألف من ابيات ينتظمها كيان شعري متنوع ومعقد احيانا • وقد انتقلت هذه الاشكال الشعرية المقطعية الى القرن السادس عشر • اما في غضون اوائل الفترة التيودورية فقد حدث امران : اذ مال كتاب المسرح اكثر فاكثر الى البحث عن اوزان ايقاعية ادعى الى البساطة ، وبالتدريج اخذوا يدركون ان القيم الدرامية المؤثرة يمكن استنباطها بتخصيص اوزان معينة لشخوص او اوضاع خاصة• وهكذا،ففضلا عن تلطيف الاسلوب (الشعري) تثبت مبدأ غامض ، من خلاله ، استخدمت اشكال ايقاعية خارجية للتعبير عيانيا عن اغراض كتاب المسرح • وتوضح (مسرحية المناخ) لهيوود هذا الامر توضيحا جيدا •

ومن هنا ، احتفظ للاله جوبتر القادر على كل شيء ، بقواف ملكية فخمة ، كما في :

من هنا الان ، وفي الامد البعيد ، لنردد ذكرى المملكة القديمة
التي كانت تحت هيمنتنا •
كم كان الشرف والثناء ، جليلين ، وحقنا الذي لاينازع ، رفيعا

والمجد الذي امتلكناه سليما ، دون ان يمسه زيف •

نلنا الجميع من كل مخلوق بهظه الواحب •

اننا ، نحن جوبتر ، كنا على رأس الالهة العليا

منذ سقوط ابينا •

ومن هنا ، لايسمح لاي كان ان يستخدم مثل هذا الشكل الشعري •

اما الشخوص البشرية الاعمق ثقافة ، كالسيد النبيل ، فقد افسح مجـــال التعبير لها بواسطتين • فعندما يخاطب النبيل جوبتر يتوسل بالرباعيات على هذه الشاكلة :

ايها الامير الاعظم ، ياإله كل امة ،

هل يسمح سموكم بالتلطف لسماعي ،

انا الذي طمعا في مااعلنتموه ،

اظهر نفسي خاشعا متضرعا ،

لابالنسبة الي ، بل بالنسبة الى كل الذين ينحدرون

من محتد عريق نبيل ،

شاكرين لك ، قبل كل شيء ، ماينالونه من ثروة يوميا ،

من عامة الناس •

ولكن الناس حين يتحدثون مع بعضهم ، يتنازلون ، فيستخدمـــون المقاطع الشعرية الثنائية • فالنبيل مباشرة بعد ان ينطق الابيات السالفة الذكر يتحدث مع (التقرير المرح) مختتما كلامه :

اعطني يدك ، اعدك اني عند الوعد •

ان كنت تريد مني ان تحظى باي حظوة ،

اعدك ان اجازيك خير الجزاء عن عذابك ،

بحيث يعسر علي ترداد ماأريده •

وعلى الضد من هذه الابيات ، فان ممثل (التقرير المرح) يميل الـى السماح لخطبه ان تندرج في ابيات ثنائية مشدودة كأن يقول :

وداعا ، ياابني الصالح ، بكل قلبي ،
لم ار مثيلا لك من قبل ، في كل ايام حياتي ،
لم ارغير النساء والاوغاد والصبيان •
وبعد صيحتي هذه ان لم يأتني من هو احكم رأيا ،
فاني سأمضي الى الله ، منهيا حياتي بسرعة •
نعم ، ان ظهر هنا أي وغد سواء في النهار الصاحي ام في الليل الداكن متقدما قطيعه ، سواء اكان مريضا ام سليما ،
تعال ، ياولدي ، اره من هو ، اره عقله •

ان هذا المبدأ مبدأ رائع ، اثبت جدرارته ليقدم خدمة ممتازة لشكسبير وزملائه ، في نهاية ذلك القرن ، ولكنه كان يعاني من ضعف اساسي • ذلك ان نغمة الحوار ، قد ارتفعت الى القافية المتكلفة الملكية اللادرامية ، بينما النغمة الواطئة كانت لاتستطيع ان ترقى الى مايتجاوز الابيات الثنائيـــة (الدوبيت) التي تميز بها (التقرير المرح) بما فيها من هفوات • وقد تبين بوضوح ان أي تقدم الى امام لايمكن ان يتحقق دون اعادة صياغة المجال الذي تتحرك فيه اشكال الحوار • وقد تمثلت اعادة الصياغة تلك ، لحسن الحظ في فترة الخمسينات والستينات •وقد اشير الى الوسائل التي استخدمت في هذا الصدد ، عن طريق مسرحيتين ــ الاولى كوميديا تحت عنـــوان (المفترضات) التي مثلت سنة ١٥٦٦ من قبل فرقة (غريز ان) التي كتبها جورج

غاسكوين ، والثانية مسرحية مأساوية بعنوان (غوربودك) او (فيركس وبوريكس) التي عرضتها فرقة (انرتيمبل) في سنة ١٥٦٢ ، وقد كتبها كاتبان هما توماس نورتن وتوماس ساكفيل • وفي المسرحية الاخيرة ، اتخذت خطوة لم يسبق لها مثيل باستخدام الشعر المرسل • بينما تم التعبير عن الحوار الكوميدي ، في المسرحية الاولى باسرها نثرا ، وهذه وسيلة ، لم تستخدم من قبل تقريبا لاغراض مسرحية • واذا اخذنا في نظر الاعتبار هاتين المسرحيتين لادركنا ان الكتاب الدراميين ، بدلا من الاعتماد على سلم الوزن الذي يتراوح بين القافية الملكية وبين الابيات الثنائية غير المنتظمة ، لوجدنا وزنا اخر يتراوح بين الشعر المرسل والنثر • ومع ذلك ، ففي استطاعة هؤلاء الكتاب ان يستخدموا في جهودهم الخاصة حسب الظروف ، اشكالا معينة من الشعر كالدوبيت والرباعيات وماشابههما • ان سلم الاوزان هذا هو الذي اعتمدت عليه الدراما الشكسبيرية •

اما في المجال المأساوي ، فان (غوربودك) تحتل مركزا يماثل المركز الذي احتلته مسرحيتا (رالف رويستر دويستر) و (ابرة غامر غرتن) في المجال الكوميدي • وكما ان هذه المسرحيات صيغت على وفق المبادىء التيرنسية فانها كانت ، في شكلها ، مدينة لدراسة مسرح سينيكا، الذي اتخذ فجأة موقف الصدارة في بواكير الستينات • ذلك ان ترجمة اعماله بدأت بمحاولات جاسبر هيوود ، حتى ان شخصية لاتقل عن شخصية الملكة اليزابيث حاولت في سنة ١٥٦١ ان تنظيم بعض المقطوعات من مسرحية (هيركيولس ايتوس) وما ان مضت سنون قلائل حتى ظهرت جميع المآسي في صيغتها الانكليزية •ومن ثم فان ساكفيل ونورتن ، كانا مجددين وفق احدث نمط ، باقتباس طرائق سينيكا ، في محاولة منهما ، لتتلاءم مع حاجات المسرح الانكليزي • مهما يكن

من امر ، فان هذه الحاجات لم تكن مجرد محاكاة ، وقد ابان الكاتبان ماكان الجمهور بحاجة اليه ، بابتعادهما المتقصد عما قدمه سينيكا • اذ رفضا معالجة ثيمة ما مأخوذة من الاساطير الكلاسية ، مستعيضين عنها بعقدة مبنية على التاريخ البريطاني القديم • وبدلا من الرضا بعرض العواطف الرفيعة والاحداث المأساوية الهائلة ، جعلا مسرحهما رسالة تنبعث من عصرهما • فقصتهما ، مثلا ، عن ملك اساء وضع الترتيبات لمن سيرقى العرش بعده ، كانت بداهة ذات صلة مباشرة بالموضوع المطروح ، في الوقت الذي كان فيه جميع الناس يتذكرون الايام المرعبة التي زامنت (حروب الورود) بحيث كانوا قلقين مهمومين بخصوص مستقبل المملكة •

وعلى ذلك ، مع ان (غوربودك) قد نبذت لحد ما استخدام التشخيصات يمكننا ان نعدها (مسرحية اخلاقية) وهذا الامر يلفت الانتباه الى قوة استمرارية التقاليد الاخلاقية ، ليس فقط في هذه الفترة المبكرة ، بل حتى في فترة متأخرة حين اخذ شكسبير يتحول من المجال الكوميدي الى المجال المأساوي • ان كل هذه المسرحيات كانت مسرحيات (اكاديمية) واكبتها مسرحيات عديدة اخرى صمم تمثيلها في الجامعات وفي قصور البلاط والمدارس • اما مسرحية (المفترضات) لغاسكوين فقد اقتبست من مسرحية بالعنوان نفسه من الكاتب الدرامي والشاعر الايطالي لودوفيكو اريوستو ، وبمعيتها ظهرت مسرحية (الغيلان) لكاتب مجهول ، اقتبست هي الاخرى من كوميديا ايطالية اخرى تحت عنوان (الشبح) لـ (أ • ف غرازيني) • وبعد عرض (غوربودك) بعدد قليل من السنين ، أي في سنة ١٥٦٦ ، قدم مسرح (انرتيمبل) مسرح ثانية لسنيكا هي (غيزموند الساليرني) المرعبة ، وقد خرجت ، هي الاخرى ، على النموذج الكلاسي الدقيق ، بانتقائها لعقدة تستند الى احدى حكايات بوكاشيو الرومانسية • ان اهنية تلك الكوميديات والمآسي اهمية استثنائية ،

ومع ذلك ينبغي لنا ان نلحظ ، في الوقت نفسه ان الممثلين المحترفين قاموا ، هم بدورهم في توسيع الشكل والاسلوب الدراميين ، ولاسيما في توسيع مصادرهم بطريقة تسمح لهم باستخدام مايقدمه لهم الاكاديميون • ففي غضون القسم الاول من القرن ، حسب مارأينا ، كانت الفرق صغيرة جدا ، تتألف ، عادة من اربعة رجال فقط ، او من اربعة رجال وصبي • كان من البداهة ، ان الناشرين بسبب وجود هذه الجماعات الصغيرة ، كانوا يضمنون في الاعلان عن تلك المسرحيات قولهم : (يستطيع الرجال الاربعة ان يمثلوا مسرحية (الفاصلة) هذه • الفحص الدقيق للنصوص ، يشير احيانا الى ان مثل تلك البيانات كانت مغالية في تفاؤلها ، لكن الناشرين انفسهم شعروا بان كل تعريف للمسرحية على قصره ، له تأثير في بيع البطاقات • وكلما اوغلنا في حركتنا الى العقود المبكرة من العهد الاليزابثي ، توضحت دلائل مهمة من التغيير ، فالاشارة الى عدد الممثلين الذين يضاعفون ادوارهم ، والذين يستطيعون تمثيل المسرحيات المنشورة ، تنبىء بتوسع عددهم بحيث يشمل ستة او سبعة او حتى ثمانية ممثلين ، بينما ، في الوقت نفسه ، يمكن اطالة المسرحيات الشعبية الى حد كبير • ومع ان ماانحدر الينا من هذه الفترة قليل نسبيا لتكوين احكام موثوق بها ، فان في ذلك مايكفينا للاقتناع بان الممثلين ، في سنة ١٥٧٥ ، كانوا يجدون جمهورا اوسع نطاقا مما كانوا يجدونه في الماضي ، وبسبب ذلك كانوا يقتربون من المركز الذي تبوأته الفرق العظيمة في عهد شكسبير • كما كانوا قادرين على تقديم عروض متقدمة كثيرا على الفواصل الصغيرة التي استمتع بها اوائل المتفرجين • ومع نمو فرق البالغين ، يجب ان نأخذ بنظر الاعتبار فعاليات الصبيان في كنيسة القديس بول والمصلى التابع لها • ان انتاجات هؤلاء الصبيان ظلت موجهة نحو البلاط • ولكن ، بمرور

الزمن ، اصبحنا ندرك اكثر فاكثر كيف اصبحت تلك الفعاليات ذات طابع (احترافي) • كان ينبغي ان يمضي بعض الوقت ، قبل ان تكون تلك الفعاليات بمثابة منافسة جادة لما يقدمه البالغون من الممثلين ، غير ان الخطوات ، سبق لها ان اتخذت في هذا الاتجاه •

اما الجمهور الذي كان يتردد على العروض ، سواء اكانت تلك العروض مقدمة من قبل الممثلين البالغين ام من قبل الصبيان فقد اجتذبه التنوع والغنائية والفطنة والفعل ، اكثر مما اجتذبه الاسلوب (الكلاسي) المتزمت • وكلما نظرنا الى مسرحيات تلك الفترة ، كالتي وصلتنا ، عبر الزمن ، رأينا امامنا مسرحيات منوعة ، في شكلها (المأساوي ــ الكوميدي) بدلا من ان نرى مآسي صارمة قد شذب منها ماهو لطيف وخفيف ، او كوميديات مجردة من الفكر الجاد • ان الاعمال من هذا الضرب تتوزع على اكثر من مجموعة واحدة • وفي مقدمة المسرحيات سلسلة من مسرحيات (الفواصل) الاخلاقية كـ (العابث اللطيف) ــ نحو ١٥٥٠ ــ و (الصحة والثروة) ــ نحو ١٥٥٥ و (كلما طال عمرك اصبحت اكثر حمقا) ــ نحو ١٥٦٠ ــ و (الكفاية خير من بهجة العيد) لوليم واغر ــ نحو ١٥٦٥ ــ و (العادة الجديدة) ــ نحو ١٥٦٥ ــ و (الصراع بين الكرم والاسراف) ــ نحو ١٥٦٨ ــ و (محاكمة الكنز) ــ المطبوعة سنة ١٥٦٧ ــ و (الموج لايبقي احدا) لجورج وابول ــ المطبوعة سنة ١٥٧٦ ــ ليست كل هذه المسرحيات على صلة مؤكدة بالممثلين المحترفين ، ولكنها جميعا من النمط ، الذي يشكل قسما كبيرا مما كان يقدمه المسرح الشعبي ، على مايفيدنا به العديد من المصادر • تمتاز هذه المسرحيات باسرها بسمات عامة : فالثيمة الاخلاقية تعرض ، من طريق شخوص ذوات اسماء مجردة ، كما تتوافر الافكار الهزلية الكوميدية ، ووسط كل متعة يمثل شخص مرح، تعزى تسميته عادة الى)المهرج)• كما ان معظم

المثلين يستخدمون الاغنية على نطاق واسع ، وهذا العنصر الموسيقي يطور بطريقة تثبت ، على الاقل ، ان بعض كتاب المسرح ، كانوا يلمحون الامكانات الدرامية الكامنة في استخدام المادة الغنائية • وفي بعض المسرحيات ، كانت الاغاني تقدم لغرض وحيد هو اضفاء التنوع ، فيحين ان الاغاني في مسرحيات اخرى كانت تقوم بوظيفة محددة ، اما في تطوير العقدة في مجراها ، واما في استحداث الاجواء المنشودة وفضلا عن ذلك ، فان عددا من هذه المسرحيات التي تتضمنها هذه المجموعة ، قد لجأت الى تعليمات مسرحية ، يندر وجودها فيما سبق من سنين ، تعليمات تنبيء عن وعي متزايد بالمؤثرات المسرحية ،فمثلا في مسرحية (كلما طال عمرك اصبحت اكثر حمقا) يطلب من (موروس) ان يرقى المنصة بـ (ملامح مزيفة وسيماء حمقاء) او حين يطلب من (رجل الدنيا) ان يبدو (قويا متماسكا مرحا) في مسرحية (الكفاية خير من بهجة العيد) واخيرا ان يرتدي (لباسا غريبا) • من ذلك كله ندرك ان كتاب المسرح ، انما اخذوا يكتبون بتعابير تختلف عن التعابير التي كانت مسرحيات (الفواصل) المبكرة تختص بها ، وهذا يعود ، ولاشك الى الحميمية المتزايدة مع الانتاجات الاحترافية •

ان هذه المسرحيات ، في نطاقها ، تقترب تدريجا الى مستوى الدراما الاليزابيثية المتأخرة ، وابرز مثل على ذلك تقدمه مسرحية (الكرم والاسراف) ويكاد يكون مؤكدا ، ان هذه المسرحية مثلت في الاساس ، من قبـــل الصبيان ، ربما في سنة ١٥٦٧ او ١٥٦٨ ، ولكنها حين طبعت سنة ١٦٠٢ ، حسب معلوماتنا من عنوان المسرحية اعيد تمثيلها في مسرح البلاط امام اليزابيث سنة ١٦٠٣ وهي السنة التي كان شكسبير مشغولا فيها بكتابـــة مسرحيته (هاملت) • وعلى ذلك ، فنحن معنيون هنا لابشيء بدائي يمتلك قيمة تاريخية حسب بل بشكل درامي مازال تأثيره في الجمهور بينا بعد ثلاثين سنة ، هذا التأثير الذي مارس قوة كامنة في تشكيل وتكوين المسرح في عهد شكسبير •

اما المجموعة الثانية من المسرحيات فترينا مزيجا من الدراما الجادة والكوميدية بطريقة اخرى • وهنا نلتقي بـ (هورستيس) ـ المطبوعة في سنة ١٥٦٧ بقلم جون بكرينغ و (قمبيز) ـ المطبوعة ـ نحو ١٥٧٠ لتوماس برستن وهي (مسرحية تراجيدية ذات نكهة مفرحة) و (سوزانا) لتوماس غارتر ـ نحو ١٥٦٩ ـ و (دامون بيثياس) لرتشارد ادوردز و (ابيوس وفرجينيا) لـ • ر • ب ـ نحو ١٥٦٥ ـ و (بروموس وكاساندرا) ـ المطبوعة ١٥٧٨ لجورج ويتسن • ان الاسلوب في كل من هذه المسرحيات اسلوب (رومانسي) كما ان تقاليد المسرحيات الاخلاقية واضح المعالم • اما في مسرحية (ابيوس وفرجينيا) فقعقة (المهرج) ماثلة كيفما اتفق • وفي (قمبيز) يمثل الرجل اللااخلاقي ، ذو الوجهين ، التقاليد القديمة في الحفاظ على صلة مباشرة بالمتفرجين ، انه ذات مرة يتظاهر برؤية احد النشالين ، وهو يؤدي عمله ، فيقول :

اليس قريبي كتبرس معك ، في الوقت نفسه ؟

الى العمل ، الى العمل ، ياقريبي ، اد عملك على الوجه الامثل ••

سادتي ، ماذا تحبون ان تفعلوا ؟ اليست هذه الملابس من القطن ؟

والان ، ياقريبي ، كتبرس ، مع من تلعب الان ؟

خذ حذرك ، ان يده تتلمس طريقها !

وفي لحظة اخرى يعود الممثل ليوجه خطابه الى فتاة في وسط الجمهور فيقول :

لا يهمني فيما اذا تزوجت غدا ظهرا ،

ان كان الزواج شيئا يمكن امتلاكه •

ماذا تقولين ، ياعذراء ؟ هل ستكونين سعيدة لو حظيت بي ؟

وفي الوقت نفسه ، فان معظم العقد المسرحية مستلة من مصادر كلاسية على نحو مباشر او غير مباشر • فـ (هورستيس) ليس سوى اورستيس ولكن بلكنة لندنية ، اما كتاب المسرح، فيظهر انهم كانوا على علم بالاساليب التيرنسية والسينيكية •

ثم ان مسرحية (ابيوس وفرجينيا) هي اكثر المسرحيات (مأساويــة) واكثرها بدائية في الشكل • حيث اننا نجد هنا صورة مصغرة لـ (دقــة بدقة) ففرجينيا ابنةفرجينيوس تلهب قلبالقاضي ابيوس • وبمعونة مانسيولي وهابهازارد يحتال القاضي للامر فيصدر قرارا بان على فرجينيا ان تكون من نصيبه ، غير ان الاخيرة تفضل الموت على يد ابيها على العار الذي ينتظرها ان العقدة الجادة المكتوبة بايقاع وئيد ، ليس لها من فضل الا في طابعها الاخلاقي ، ولكن الكاتب حين يتحول الى الكوميديا ، تتخذ ابياته فجأة حيوية متدفقة ، يقول هابهازارد عند ارتقائه المنصة :

حسنا جدا ، سيدي ، سينتهي الامر على وجه السرعة ،
بالسرعة التي اتمكن من انجازها ،
ان من يأكل مع الشيطان بحاجة الى ملعقة طويلة ،
والا فنصيبه سيكون ضئيلا جدا ،
ومع ذلك ، فانا سيد جليل القدر ، في الحقيقة ،
اجل ، يمكنك ان ترى ذلك من ردائي الجانبي الطويل ،
اجل ، ولكن من انا ؟ دارس او معلم ، او شاب ما ؟
محام ، تلميذ ، او مهرج ريفي ؟
كناس ، صانع سلال ، او خباز ،
او بائع لحوم ، او بائع اسماك ، او ناشر اكاذيب ؟

اانا انسان خسيس •• او قبرة مرحة

او شخص حالم ، او نار او شرارة ،

او رجل وضيع ، قاتل ، يزحف في الزوايا ،

أو ضعيف او جلاد ، او باتر الديوثين ؟

ان الكلمات تمضي سريعة متدفقة في تيار سار مفرح ، ومع مافيها من عبث ، فهي تضفي روحا شخصية متفردة على انسان وغد ، يمكن ان يعد سلفا لاوتوليكس • ذلك انه ، حتى الى موته يذهب فرحا ، قائلا :

هل ينبغي ان اشنق ؟ قسما بالالهة

انه يغيظني ان اتصور ، كيف ان هذا الحبل الحريري

سيعضني ، لكن تعال ، ياقريبي كتبرس ، اركض استعجل ، اتبعني ،

ينبغي لها بهازارد ان يشنق ، تعال ، دونك بزته •

وهذه السمة بارزة كذلك في (هورتيس) اذ ان الحكاية الاسطورية التي تمثل قتل كليتمنسترا تتحرك ببطء بابياتها الثنائية الزاحفة ، ولكن حالما يدخل المهرج الى المنصة ، متظاهرا بالانفجار في تفكير عميق ، يخاطب المتفرجين قائلا :

ايها السيد ، لاخفف من وطأة كلامي ، ماذا ؟ ماذا ارى

صباح الخير ، ياسيدي • كيف انت ؟

هنا نجد انفسنا في عالم مختلف ، هو عالم الصفاقة والضحك ، والنكتة العملية •

ان تجاور القتل والاغتيال والانتقام البربري والقحة المرحة تصل الى حد التعبير الفاحش في (قمبيز) • وفي هذه المسرحية يعرض المؤلف ميله

الشديد نحو المؤثرات المسرحية ، سواء اكان ذلك في الحوار ام في الارشادات المسرحية المطولة كثيرا • ان العقدة الرئيسة ، في المسرحية تتعلق بحروب الملك الفارسي الطموح والمكائد البشعة التي كانت تحاك في بلاطه • قمبيز نفسه والقاضي سيزامينس والامير سميرديس والشخصيات (التأريخية) الاخرى تتصارع مع عدد من التشخيصات كالقسوة والقتل والعار والمشورة والاجتهاد والاعداد وصرخة العامة وشكوى العامة و (القدرة الصغيرة) والتنميذ ــ فضلا عن الالهين الكلاسيين : فينوس وكيوبيد • وبمعية تلك الشخصيـــــات الجادة ، ثمة ضرب مختلف من الشخصيات كالجنود الهزليين هف ورف وسنف بالاضافة الى احدى المومسات ،ثم هوب ولوب الريفيين الساذجين، وهمابمعية زوجة هوب ، ماريا المرجو ان تكون صالحة • وبين هذه الشخوص الهزلية البطولية ، يتغلغل امبيدكستر المهرج ، ضاحكا ، فاتحا طريقه ، الى الفعل المسرحي • ان المنصة لاتتوقف لحظة واحده عن الحركة ، ميريتركس(المومس) تتشاجر شجارا هزليا مع هف ورف وسنف ، واحد الشخوص (يضـرب بالسيف في عنقه للدلالة على موته) و (يثقب كيس صغير من الخل) للتظاهر بالنزيف ، فضلا عن التبجح المتباهي ، وسورات الغضب الوحشية ،والتوسل والنواح • كل هذه الامور ، كانت بالبداهة ، مما يجتذب ويثير الجمهور يومئذ •

اما (بروموس وكاساندرا) و (دامون وبيثياس) فقد استطاعتا ان تأخذا بايدينا الى نوع اخر من الدراما المأساوية ــ الكوميدية • وقد استندت الاولى الى مسرحية كتبها غيرالدي تشينشيو ، مسرحية (فيلانيرا) لكلود روليه ، وهي تعالج ثيمة (دقة بدقة) • ان انتقاء المصادر هنا ، له اهمية خاصة• ذلك ان كلا الكاتبين المسرحيين الايطالي والفرنسي ، كانا يتأسفان بشدة على نحو نقدي بسبب الاعتماد الكلي لمعاصريهما على المادة الكلاسية،وكانا يدافعان عن الدراما الناشئة التي تلائم روح العالم الذي عاشا فيه • ومن الواضح

ان ويتسن ، كان ، على النحو نفسه ، يسعى لتعريف الجمهور الانكليزي بالاجواء الرومانسية • اما ادوردز ، في (دامون وبيثياس) فقد اقتفى السبيل نفسه حتى انه اضفى على عمله طابع (الكوميديا المأساوية) • القصة هنا قصة صداقة • يصل دامون وبيثياس الى سيراقوسا ، سمح الاول بصورة غير ذكية لنفسه ان يكون موضع شكوك كاريسوفوس ، وهو جاسوس امعة ، مما تسبب في الحكم عليه بالموت • وبعد تصرعه بالملك ديونوسيوس ناشده بالعودة الى اليونان لمدة قصيرة ، قبل تنفيذ حكم الاعدام فيه •سمح له الملك بذلك بشرط ان يبقى بيثياس قيد السجن ، تعهدا منه بالعودة • وفي اليوم المقرر للتنفيذ ، لم يظهر دامون للعيان : كان بيثياس على وشك الهلاك عندما قدم صديقه مسرعا ، فقبله ، وطلب منه ان يحل محله • تأثر الملك كثيرا من مظهر هذا الولاء حتى انه عفا عن دامون وضم الاثنين الى بلاطه • وقد وسعت القصة وطعمت بعناصر كوميدية عديدة تمثلت بالفكاهات المرحة التي اطلقها الفيلسوف ارستيبوس ، ذو القلب السمح ، والاناني (وهو يمثل شخصية المهرج ، على نحو متبدل) فضلا عن صنوف المزاح التي تبرع بها جاك وود ، الصبيان المضحكان ، والمغامرات الريفية التي قام الفحام غرم •

ان هذا التطور للثيمات الرومانسية ينبغي ان يقرن بشكل اخر من الرومانس استغل ايضا والذي يعرف برومانس الفرسان ، الذي يبدو انه كان ذا شعبية واسعة في اوائل السبعينات • ان عناوين العديد من المسرحيات المفقودة الان ، والتي تعود الى ذلك العهد معروفة لدينا • نجد من بينها (كلوريدون وراديامانتا) و (باريس وفيينا) (مامليا) (بريدور ولوسيا) (هيربيتلوس الفارس الازرق) و (بانيسيا) و (فيدراستوس ولوسيا) و (فيليمون وفيليسيا) و (بريتستوس) و (الفارس الاحمر) التي بالتوكيد ، او على وجه الاحتمال ، تناولت مادة من هذا النوع • اما المسرحية الوحيدة الباقية على الزمن ، فتقدم

لنا فكرة جيدة عما كانت تعنيه تلك المسرحيات • وعنوان هذه المسرحية : (تاريخ الفارسين الشجاعين : السير كلايومون ، فارس الترس الذهبي ، وابن ملك الدنيمارك ، وكلاميديس ، الفارس الابيض ، ابن ملك سوافيا — نحو ١٥٧٧ — وبما ان فرقة الملكة هي التي انتجت المسرحية ، فلابد ان عرضها كان عرضا مثيرا ، لما فيها من تنوع في المشاهد ، تتناول الحب والمنـافسة ، والفكاهة الهزلية ، والمغامرات الشيقة ، ولما فيها من شخوص عديدة ، مـن خدم هزليين وابطال نبلاء وعذارى سيئات الحظ ، وغيلان وحشية ، حتى يصل الامر الى الامبراطور اسكندر الكبير • ان الخليط من الاحـداث والاشخاص قد يجعل هذه الدراما غير جديرة بالاعتبار الجاد ولكننا حـين نقرأ النص ، وفي بالنا مسرح السبعينات ، نرانا مدفوعين الى الاعتراف بان المسرحية كانت محكمة الشكل ، بحيث استطاعت ان تجتذب المزيد من الجمهور المسرحي في ذلك العهد •

ان الجمهور المسرحي المتزايد كان مسؤولا عن العديد من الامور واهمها بناء دار العرض الاولى ، في لندن ، سنة ١٥٧٦ • وبانشاء تلك الدار ، حل عالم جديد محل العالم القديم • ان هذه الدلالة الكبيرة تعني غياب مصطلح كان في السابق معنيا بوصف المسرحيات الاحترافية • فحتى سنة ١٥٧٦ ، كان اكثر من نصف المسرحيات المطبوعة يحمل عناوين الفواصل بينما لم تعنون مسرحية واحدة بهذا الاسم بعد سنة ١٥٧٦ • كانت مسرحيات (الفواصل) تعود الى زمن كان فيه الممثلون المحترفون ممثلين جوالين ، تتألف كل فرقة منهم من ثلاثة رجال وصبي ، يمثلون قطعا مسرحية اخلاقية قصيرة وبعض الهزليات ، دون ان يكون في وسعهم تقديم أي شيء اكثر احكاما واتقانا • اما في العصر الجديد ، فان الاتحادات الاحترافية ، التي تمركزت في دور ثابتة ، فانها كانت تستطيع تقديم اعمال اوسع نطاقا الى الجمهور —اعمال لم تعد كلمة (الفاصلة) ملائمة لها بحيث اصبحنا نقترب بسرعة الى عهد شكسبير •

الفصل الثاني : الدراما الاليزابيثية

١ — دور العرض : —

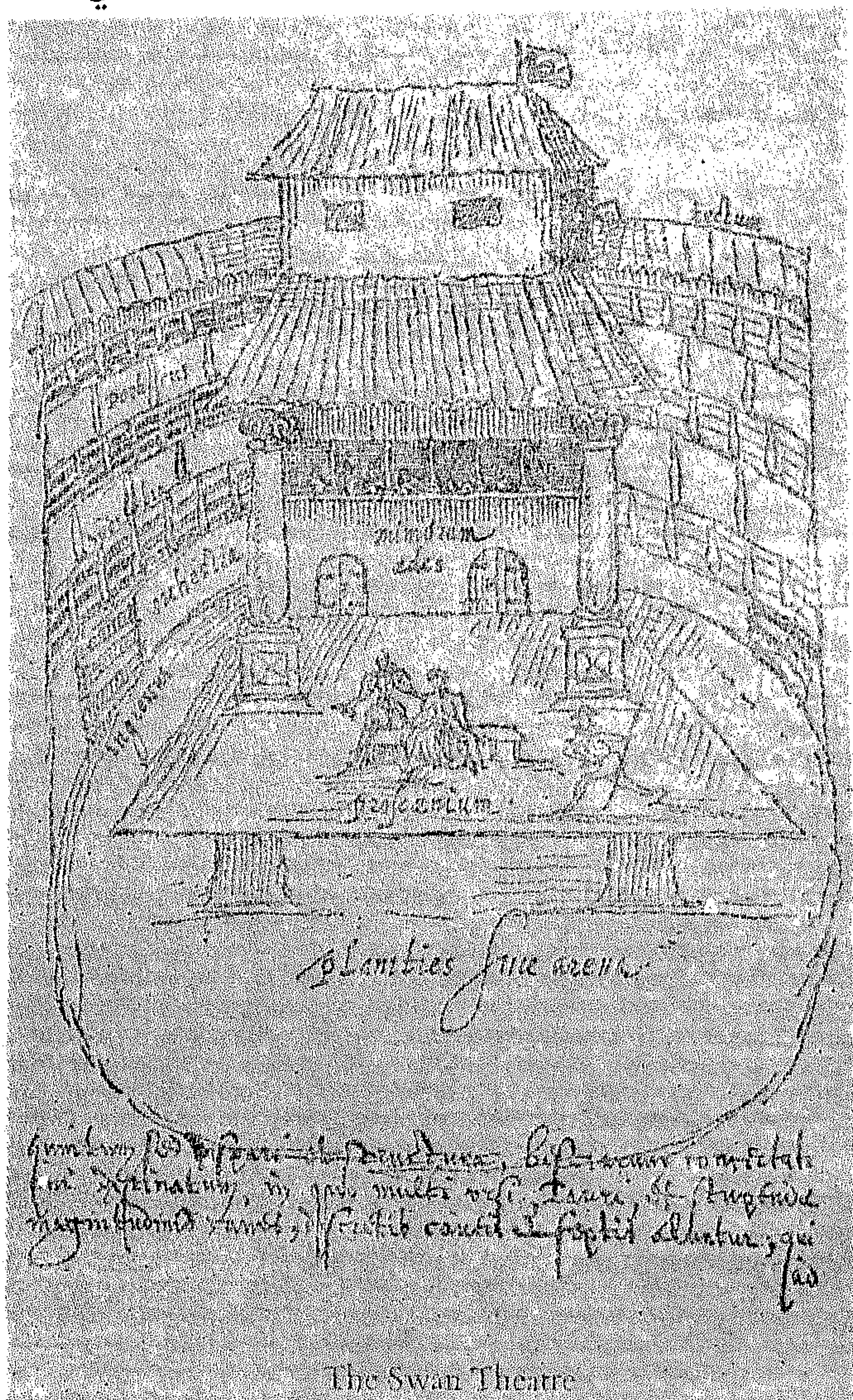
مضى على اليزابيث ، في سنة ١٥٧٦ ، سبع عشرة سنة منذ ارتقائها العرش. وفيما يخص المسرح ، يمكننا اعتبار تشييد دار العرض في شوردتش اشارة البدء للتطور الدرامي العظيم الذي اطلق عليه اسم الملكة . ان ماحدث اثناء القسم الاول من حكمها ذو اهمية استثنائية ، مع انه لم يضع سوى الاساس لكيان ثابت ، لا لمجمل الصرح نفسه .

اختيرت شوردتش موضعا لدار عرض دائمية ، لان الوصول اليها كان ميسورا بالقياس الى الناس القاطنين في المدينة ولو انها كانت خارج نطاق السلطات البلدية . وبينما كان الممثلون المحترفون يوطدون مراكزهم ، كانت الملكة نفسها وعدد من اللوردات يبدون اهتماما حقيقيا ، على علاقته بالشؤون المسرحية ، وبسبب ذلك استطاع الممثلون ان ينفذوا فعالياتهم ، بحرية بعض الشيء ، وبنوع من التأييد والمؤازرة . وما دامت الملكة والنبلاء يرعون الممثلين ، كان يسمح لهم بتشكيل الفرق ، تحت عناوين معينة كرجال الملكة ورجال اورد سسيكس ورجال لورد ايسكس وما اشبه تلك العناوين ، بحيث انهم لم يكونوا احرارا بالانتقال من مكان الى اخر دون ان يتعرضوا للتوقيف بصفتهم اناسا متشردين حسب ، بل كانوا يجهزون بترخيصات تقنع الموظفين المحليين بتقديم المعونة لهم في متابعتهم لفعالياتهم المسرحية . الا ان هذا الامر لايعني ان العديد من هؤلاء الموظفين اصحاب الاتجاه الطهري كانوا ينظرون نظرة

استحسان الى المسرح باي شكل من الاشكال • حتى ان السلطات البلدية في لندن، خاصة،كانت دائما تقف موقفا مناوئا للمسرح ،بحيث كانت اعتراضاتها كثيرة وعديدة ــ منها الدينية والطبية والاقتصادية • حتى انها كانت تعد التمثيل عملا الحاديا ، في حين ان المتزمتين من رجال السلطة كانوا على استعداد لوصف اية دار من دور العرض على انها دار الشيطان ، الى حد انهم كانوا يراقبون باشمئزاز الحشود الكبيرة من الناس المتجمعين لمشاهدة تمثيـــل مسرحية ما بدلا من التجمع لاستماع موعظة من المواعظ الثمينة وقد اشار هؤلاء ، وهم على حق الى ان الجموع الحاشدة ، كانت تزيد من انتشار العدوى ، اثناء الاوقات التي تعرضت فيها البلاد الى كوارث الاوبئة • وقبل كل شيء ادعى هؤلاء ان التردد على المسرحيات الممثلة يعني تشجيع العمال القليلي الخبرة على التنصل من اعمالهم المعينة وتقديم الاعذار للاخرين كي يلوذوا بالتبطل والكسل • وتبعا لذلك ، فان الاباء في المدينة حاولوا وضع العقبات الممكنة في طريق الممثلين الذين يحاولون التمثيل ضمن حدود مدينة لنـــدن •

مهما يكن من امر فان دار العرض التي شيدت في شوردتش ، كانت في موقف تستطيع منه ان تنفذ اعمالها دون مضايقة ، في الوقت الذي شيدت فيه دور عرض كثيرة في اماكن ممتازة خارج حدود المدينة • بعضها بني في الشرق كالمسرح الاصلي نفسه ، وبعضها الاخر في الجنوب في الجانب الاقصى من نهر (التيمس) بحيث يمكن الوصول اليها اما بعبور الجسر القديم ، او بواسطة معدية على النهر ، ففي هذه المنطقة او تلك شيدت دور متنافسة اطلقت عليها اسماء (الزهرة) ، (الاوزة) ، (الغلوب) و (الحظ) ثم سرعان ما اخذ الرواد المتفرجون يزدادون على نحو مكثف •

وفي غضون الفترة السابقة مباشرة لتشييد (المسرح) الاصلي ، كـان الممثلون يستخدمون عادة ساحات الخانات في تمثيلهم ، على ماتفيدنا الشواهد كما كانوا يقيمون خشبة المسرح عـلى مساند ، في احـدى نهايـات الساحة ، التي تخصص للمتفرجين ، فضلا عن القاعات التي كانت تحاذي



The Swan Theatre

الجدران • وهـذا الترتيـب مـن البناء ربـما كان يشكل نموذجا جزئيا لاولى البنايات ، سنة ١٥٧٦ ، التي خصصت للفرقة العاملة ، ومـن المحتمل ان مواصفات تلك البناية قد تأثرت بما كان يعرف من التجارب المسرحية في ايطاليا وغيرها من اقطار القارة • وفي الاساس ، كانت البناية المكشوفة السقف ، تتألف من ارضية ليس فيها مقاعد ، معدة للتمفرجـين الضعيفي الحال ، بينما القاعات كانت تؤمن اسباب الراحة للمتفرجين الذين يستطيعون دفع مبالغ باهظة ، اما الاقلية المحدودة التي تستطيع ان تدفع مبالغ كل الرسوم الاخرى فقد خصصت لها (قاعة اللوردات) • اما الجزء الامامي من القاعة السفلى ، فقد كانت على مقربة من خشبة المسرح • بحيث كان المتفرجون يشاهدون منصة مفتوحة ، تواجه منتصف الساحة ، مساحتها تقارب اربعين قدما مربعا ، يعلوها نصف سقف ، مستند الى اعمدة لتأمـين شيء من الحماية للممثلين عندما يكون المناخ قاسيا ، تعلو ذلك السقف غرفة يقبع عليها علم يرفف ، ومن تلك الغرفة يعلن البواق الشروع بالتمثيل •

اما خشبة المسرح فقد كانت مكشوفة ، تسندها من الخلف واجهة ، ذات بابين او اكثر يستخدمها الممثلون في خروجهم ودخولهم • وعلى العموم لم تجر محاولة ، لمركزة موضع الفعل المسرحي بالاستناد الى الوسائل المشهدية مع ان الاثاث المتنقل ، لايوحي ، ولو من طريق الخيال ، عما اذا كان الفعل يجري داخل الدور ام خارجها ، كما يشير الامر الى المشاهد المفروض ان تعرض في الظلام • وهكذا يمكن لشجرة واحدة ، ان اقتضت الضرورة ان تنوب عن غابة ، ومائدة واحدة وعدد من المقاعد ان تعطي انطباعا عن حانـة بينما سرير متحرك يعني غرفة منام ، وكذلك فان حمل مشعل متوهج قـد يوحي بحرارة شمس حزيران في ظلام الليل كان لهذا الاسلوب المتفق مـع القواعد المقـررة ، في الانتاج عدة نتائـج • منـها : اولا ان الممثلين لـم يكونوا يسعون لمركزة مشاهدهم ، بالطريقة المضبوطة الشائعة في الدرامات

الحديثة . ذلك ان الجمهور كان يلوذ بالقناعة ، فيما اذا كان يعرف ان الحادثة المعنية ، قد جرت داخل الدور او خارجها ، اثناء النهار او آناءالليل . ثانيا ان تلك الطريقة فرضت على كتاب المسرح ، ضرورة استخدام الكلمات عوضا عما يفعله مصمم المشاهد . ان المآسي والكوميديات الاليزابثية تتألف من كمية كبيرة من المادة الوصفية ، التي لاتتلاءم مطلقا مع الكتابة الدرامية الحديثة . وفي الوقت نفسه ، فانها افسحت المجال الحر الواسع امام كتاب المسرح ، دونما اهتمام بمشكلة الاعداد المسرحي بحيث يستطيعون ادخال العديد من المشاهد المنفصلة على المسرحية المعنية حتى اذا اقتضت الحاجة استحداث مشهد قصير قد لايتناول اكثر من اثني عشر سطرا . اما فيما يختص بالمعنيين بالانتاج فليس لهم ان يقلقوا من تكاليف اقامة المشاهد .

كما ان تركيب المسرح عني كذلك بالرابطة الوثيقة التي تشد الممثلين بالجمهور ، تلك الرابطة التي كانت سمة بارزة لم تتغير منذ تقديم العروض التيودورية . بحيث كان المتفرجون يكادون يحيطون بالممثلين الى حد الاقتراب اللصيق بالمسرحية المعروضة . كما ان بعض المواصفات الدرامية التي لاتتلاءم مع المسرح الحديث ، بشكله التصويري ، كانت على انسجام تام مع اسلوب الانتاج الاليزابيثي . فمثلا ابعدت مناجاة النفس عن المسرح كما في عصرنا ، لان المناجاة التي يتفوه بها الممثل الذي يقف على مبعدة من الجمهور لابد ان تفقد تأثيرها . ذلك ان الممثل الاليزابيثي الذي يقف وسط المنصة التقليدية ، بحيث يكاد يكون في وسط الجمهور ايضا ، حتى يمكن لافكاره التي يوجهها الى الجمهور القريب منه جسديا (فيزيقيا) ان تنسجم انسجاما كاملا مع البيئة التي تحيط به . وهذا ماينطبق كذلك على الكلام الانفرادي ، ذلك ان الممثل في المسرح الحديث منفصل عادة عن المتفرجين وتبعا لذلك يبدو الكلام الانفرادي عبثا متكلفا ، بينما كان الكلام الانفرادي في دار العرض الاليزابيثية ، عبارة عن توسيع للاندماج الحاصل السائد بين الجمهور والممثل .

وفضلا عن المنصة الرئيسة كان الممثلون يستطيعون استخدام نوعين آخرين من المنصات ، منصة خلفية ومنصة علوية ، حسب ماتقتضي الظروف • اما كيف كانت المنصة الخلفية مشكلة على وجه التحديد فأمر غير مؤكد. كما لاتعنينا ، في الوقت الراهن ، معرفة الوسائل التي استخدمت في البناء على الوجه المضبوط • ان كل مايهمنا هنا ، ان بازاحة الستارة او فتح باب كبير او نصب بناء على شكل خيمة ، يستطيع الممثلون تقديم مايوحي بفجوة داخلية كغرفة نوم او كهف او سجن • اما المساحة الاخرى المتيسرة للممثلين فكانت تتألف من قاعة تحتانية تعلو مباشرة واجهة المنصة التي يمكن ان تحول الى شرفة كشرفة جوليت ، او جدران (كاليه) او الفتحات العلوية في قلعة ما •



مهما يكن من امر ، فان الارشادات المسرحية كانت تنصب عادة على النصوص ، في تلك الفترة من الزمن • ومما هو جدير بالملاحظة اننا بالكاد نجد

مشاهد تأخذ سبيلها على ارضية القاعة ، ومما هو ثابت تقريبا ، ان الشخوص حين يراد منهم دخول القاعة العلوية ، يظلون على تماس بالشخوص الواقفين على خشبة المسرح الرئيسة تحتهم • كما انه ربما كانت توضع ساحة ثالثة تحت امرة الممثلين • وقد تجمعت في الوقت الراهن شواهد تبين لنا ان الممثلين كانوا يدخلون مباشرة الى فناء بناية المسرح ، قبل ان يصعدوا الى المنصة ، وهذه ممارسة من الواضح انها كانت موروثة من اسلافهم ممثلي مسرح (الفواصل) •

ان الامر الرئيس الذي ينبغي ان نضعه نصب اعيننا ، حين نقرأ المسرحيات الاليزابيثية هو ان تلك المسرحيات كانت تكتب لجمهور مدرب على قبول المعالجة التقليدية للواقع ، وافساح المجال الحر لقدراته الخيالية الخاصة • ومن الاوضاع التي كانت تحدث ، سواء في المآسي ام في الكوميديات ،وجود شخص مافي غرفة واعداؤه حول تلك الغرفة يطاردونه • انه يندفع بقوة الى الداخل ويغلق الباب بينما اعداؤه يصخبون في الخارج •مثل هذا الامر كان يجري على المنصة الاليزابيثية ، وفق طريقة تقليدية • ان جميع الابواب في واجهة بناية ما قد لايمكن ان تقفل ، ومن هنا فان المشاهدين لايضعون في اعتبارهم وجود ابواب غير الباب الوحيدة المستعملة ، ان مثل هذه الوضعية تماثل ، في الاساس انتاجات القرون الوسطى ، بحيث ان الدور التي لاتموضع العمل الدرامي ، كانت تقصى من انتباه المتفرجين • كما ان تقصير المسافات وهو التقليد الذي كان معمولا به في القرون السحيقة ، ظل في قيد الاستعمال المألوف • فمثلا الكاتب الدرامي الذي يريد ان يعرض شخصين في روما ثم في البندقية ، يطلب منهما ، ان يخرجا من احدى الابواب ، ويدخلا من باب اخرى لتتم السفرة المنشودة •

واذا كان المسئولون عن الانتاجات لا يصرفون مالا كثيرا على المؤثرات المشهدية ، فانهم كانوا يصرفون مبالغ طائلة على الملابس • فمنذ السنوات الاخيرة من ذلك القرن ، لدينا قوائم جرد تخص فرقة الاميرال (اللورد) • وهذه القوائم تشهد بوضوح على غنى خزانة الملابس التابعة للمسرح • هنا نجد صدريات من الساتان البرتقالي الغامق ، وانواع الساتان الارجواني والابيض والخوخي ، و (كلها مطرزة بالمخمل المذهب) • هنا نجد اردية شيوخ وقبعات وقلانس وسترا خضرا لرجال روبن هود ، والبسة للالهة الكلاسية وبدلات لشخوص معينة كهيرود وهنري الخامس وتيمورلنك و صدار وبدلة لاحد الاشباح • ان القوائم الطويلة تدلل على غنى الملابس التي كانت في حوزة الفرق الكبيرة هذا فضلا عن الصولجانات والاقنعة والرؤوس الخشبية والكرات الملكية وقوس كيوبيد وكنانته ، و حيات اصطناعية وصور ، وعدد القتال ، واسود وتنانين وجبب البابوات ، وتيجان الاباطرة ، وتيجان للاشباح ، ومجموعة متنوعة من المصادر المتنوعة من الاثاث المعدة للممثلين لتوفر على الممثلين متاعب حمل اشيائهم من مكان الى اخر •

وفي سعينا لتكوين صورة ذهنية عن الانتاجات في العهد الاليزابيثي ، ينبغي الا نسمح لانفسنا ان ننجر الى موقف خاطىء بسبب غياب الصور المشهدية • قد يكون المسرح الرئيس عاريا والواجهة غير متغيرة • ولكن لنتصور جيدا ان الجمهور يرى عرضا ملونا غنيا بالممثلين وهم يتألقون على المنصة ، بالبستهم الحريرية والساتانية ، وهم مجهزون بكل مايلائم العروض من مستلزمات •

٢ ـ اسلاف شكسبير المباشرون •

عندما تتجاوز سنة ١٥٧٦ نرى انطباع تسارع الزمن مستوليا على نفوسنا ، ففي خلال خمسة عقود طويلة من ١٥٠٠ الى ١٥٥٠ ، تحركت الدراما الى امام ببطء ، وبوتيرة غير متغيرة • وبين سنتي ١٥٥٠ ــ ١٥٧٥ حدثت عدة تجارب مسرحية جديدة ، غير ان السرعة لم تتزايد كثيرا • وبعد انشاء

المسرح الكبير اخذت الحركة في التسارع الشديد ، في اتجاهها نحو انتصارات السنوات الاخيرة من القرن • ان التقدم كان سريعا مطردا بحيث ينبغي ان نراه بكامل ابعاده ، وفي الوقت نفسه ، من الملائم ان نقسم الخمس وعشرين سنة الاخيرة من القرن الى ثلاثة اقسام ، اخذين في نظر الاعتبار الفترة ما بين ١٥٧٦ الى ١٥٨٨ ، ومن ثم فترة تفجير الطاقات الفجائية التي حدثت في غضون السنين ١٥٨٨ و ١٥٩٢ ، وفي النهاية علينا ان ندرس الانجازات الاكيدة التي تمت في العقد الاخير من حكم الملكة اليزابيث •

ففي غضون الفترة الاولى من هذه الفترات ادخل جون ليلي نوعا جديدا من الكوميديا الى المسرح الانكليزي • ومن المسرحيات المطروحة في هذا الصدد (الاسكندر) و (كامباسب) و (ديوجين) و (سافو وفاو) التي ظهرت في سنة ١٥٨٤ و (غالاتيا) ــ نحو سنة ١٥٨٦ ــ و (انديميون) ــ ١٥٨٨ وقد تبعتها ، على مستوى مماثل (ميداس) ــ ١٥٨٩ ــ و (الام بومبي) ــ نحو ١٥٩٠ • و (مسخ الحب) ــ نحو ١٥٩٠ • و (المرأة في القمر) ــ نحو ١٥٩٢ • وفي تقربنا الى هذه الاعمال يجب ان تتذكر ان عمل ليلي الفني ، قد ترافق من اول وهلة ، مع الممثلين الصبيان في مسرح بلاط اليزابيث • ينبغي لنا ان نضع هذا الامر نصب اعيننا لعدة اسباب • ذلك ان اساليب الصبيان المسرحية لم تكن متماثلة مع الاساليب التي استخدمها الممثلون البالغون انهم استخدموا في الواقع ، نوعا مبسطا من (الاعداد التلقائي) يذكرنا بممارسات العصور الوسطى ، بحيث تتماثل اقسام المسرح المختلفة مع المواقع القصصية المطلوبة • وهكذا ، مثلا ، في (الاسكندر) و (كامباسب) و (ديوجنيس) ثمة ثلاثة مواضع • فدار الاسكندر وبرميل ديوجنيس وحانوت ابيليس تعرض معا للجمهور في وقت واحد • ومن المفهوم مسبقا اننا اذا حاولنا ان نقرأ مسرحيات ليلي بتعبيرات فن شكسبير المسرحي ، فسنكون فكرة خاطئة تماما عن بنائها ولكننا سنستطيع ان ندرك براعة ليلي حين نضع في الاعتبار مشاهده ، في

ضوء (الاعداد التلقائي) التي صممت على وفقه • وبغض النظر عن هذا الامر ينبغي ان ندرك ان الجمهور الذي كتب له ، يختلف عن الجمهور الذي كانت جموعه تتردد على المسرح الكبير والمسارح التي تلته • اذ كانت مسرحياته موجهة الى علية المتفرجين ، من رجاء ونساء ممن كانوا اقل تطلبا للمؤثرات الجريئة ، واكثر استيعابا للانعطافات الدقيقة والفوارق الفنية الرهيفة •

كان ليلي هو المسئول الرئيس عن احكام العاطفة الرومانسية الرقيقة • وبصفته رجلا جامعيا ، كان على اطلاع جيد بالكتاب الكلاسيين ، كما ان كوميدياته تعرض لنا خياله الذي كان باستمرار واقعا تحت تاثير ذكرياته عن الاسطورة الاغريقية القديمة • ومع ذلك ، كان اشد ميلا من كتاب المآسي ـ الكوميدية الشعبية في اقتفاء الطريقة التقليدية • اما عند اختلافه عنهم ، فانه كان يقف في جانب معالجته الرئيسة • ذلك انهم كانوا يمزجون بين المشاهد الكوميدية والمشاهد الجادة ، دون ان يلتفتوا الا اقل التفات الى الانسجام ، فابطالهم من اضراب هف ورف وصنف كانوا يحشرون مع قمبيز وبراكساسب ومن الواضح انه سعى الى تحقيق نوع من الاجواء ، او طريقة من طرق المعالجة التي قد تشكل انسجاما بين مجالات الاهتمام المتناقضة ظاهريا • ووفقا لذلك الامر ، ثمة روحية لطيفة في كوميدياته ، تلتقي في كنفها الجدية والضحكة العابرة ، كما فيها تهويمات شاعرية ، تعيش في ثناياها الهة الاسطورة الكلاسية وتتحرك ، جنبا لجنب مع الشخوص البشرية ، بحيث يصبح المهرج ورجل الحاشية قريبين لبعضهما • ومن هنا ، يصح القول : ان جميع شخوصه مرئيةمن خلال زجاج ملون مثالي ، بحيث يجمع بينها في بؤرة مضيئة واحدة • ثم انه على الاغلب ، يحدد ثيماته باستغلال الحب الرومانسي ، هذا الحب الذي يطوره لا على النحو الفروسي ، بل بشكل يؤدي مباشرة الى اعمال شكسبير • هنا نجد تلوينات رهيفة ، يمازجها حزن رقيق ، اطلق الكاتب نفسه عليه اسم

(المسرة) وباقتفائه لهذه الوسيلة استطاع ليلي ان يخطو خطى مهمة في رسم الشخوص • ومما لاشك فيه ، ان شخوصه المسرحية ، تذكرنا بانماط نعثر عليها في مسرحيات تيرنس وغيرها من المسرحيات ولكننا نادرا مانجد نسخا باهتة طبق الاصل ، اما العديد من الشخوص ، فهي تحظى بلمسات شخصية دقيقة فميستيوس وسيرينا ، في (الام بومبي) وبوميندس وسمبل في (انديميون) و (الاسكندر) و (كامباسب) و (ابيليس) تبشر بمجيء شخصيات رومانسية في السنوات اللاحقة •

ان الخاصية البارزة ، لسوء الحظ ، في كوميدياته ، التي ربما اضفت عليها قوتها الجذابة بالقياس الى معاصريه هي بالضبط ما يجعل هذه المسرحيات صعبة القراءة في الوقت الراهن • اما رواية ليلي (يوفيوس) التي طبعت سنة ١٥٧٨ فقد استغل فيها الكاتب اسلوبا جديدا ، نثريا متكلفا ، اسلوبا سرعان ما اصبح واسع الانتشار في محافل البلاط وفي كتابات كتاب اخرين ، حتى نال شهرة سيئة السمعة ، تحت عنوان (الاسلوب التجميلي) • ان النثر هذا يعتمد ، بالاساس على جمل متناقضة ، تكون فيها الاولوية للجناس الاستهلالي وسيل من التشبيهات لايعرف الانقطاع ، وكل مشتق مما يعرف بـ (التاريخ الطبيعي غير الطبيعي) الذي كان اثيرا لدى مواطني ذلك العصر • ان الاسلوب التجميلي ، بالقياس الينا اليوم ، يبدو باهتا رتيبا ، لاجدوى منه ، ولكننا يجب الا ننسى ، انه بدا يومئذ ، جذابا ، وجد فيه الناس نثرا يستند بوضوح الى الصنعة ، ويمتلك عنصر اللطف والرقة ، ورهافة الفكر والعبارة ، بدلا من السير الاعمى المتعثر • اخذ جميع الناس المثقفين ، رجالا ونساء يتحدثون باسلوب تجميلي ، فتبعهم سوادهم تقليدا ومحاكاة • استخدم ليلي هـذا الاسلوب في حوار مسرحياته • صحيح انه حور كثيرا من صنوف التصنع في مسرحيته (يوفيوس) الاصلية ، اذ اننا نعثر في العديد من المشاهد على اقوال

مؤثرة حقا تصدر من شخوصه ولكن مايتبقى من مسرحياته يظل شاهدا على ان القسم الاعظم من اعماله الدرامية يبدو مملا للاذن الحديثة • ومن ثم ، ففي قراءتنا لكوميدياته ، علينا ان نستخدم خيالنا التاريخي • ولذلك يجب ان ننظر الى هذه المسرحيات نظرة جمهورها يومئذ • فنحن نقرأ مثلا فقرة كهذه:

دروميو : لو كان لي ان التقي بريزيو ، لوجدت عالما من المزاح •

ريزيو : لو كانت تلك الفرصة فرصتي ، لتعثرت بدروميو الذي يشغلني شيء غير الحلم به •

دروميو : ان احتياله وفطنتي ستجعلان اسيادنا الحكماء حمقى وستجعلان ابناءهم الحمقى شحاذين ، وستحررانا من عبوديتنا •

ريزيو : هو ينصب شباك خداعه ، وانا اشعوذ ، وهكذا سنبدل الامور بحيث يصبح اسيادنا الاغبياء خدم انفسهم ، ويصبح ابناؤهم خدمنا ، وبذا نوقظ فطنتنا لتفعل فعلها فيهم •

ان هذه النغمات الختامية الموزونة والمتكلفة ، التي تعيد نفسها من مشهد الى مشهد ، قد تؤثر فينا تاثيرا مخدرا ، ومع ذلك ينبغي ان نشخص في خيالنا تلك المسرة التي اثارتها المسرحيات المعنية ، بما فيها من طراوة وجدة وبعد سنوات قليلة انغمر شكسبير في هجاء ذي طابع فكاهي ينتقد فيه اسلوب التأنق اللفظي • ومع ذلك فاسلوبه الدقيق الخاص ، مدين لليلي ، كما هي حال عذاراه اللابسات لباس الرجال ، وعشاقه الرومانسيين ومساخره كالدون ارمادو وخادمه •

نحن لانعرف ، على وجه الدقة ، ماكان يقدمه الممثلون البالغون الى جمهورهم في غضون تلك السنين ، لان تلك الفترة لم تحتفظ لنا الا بنصوص قليلة ، غير ان عدة مسرحيات استطاعت ان تبقى على الزمن بحيث تقدم لنا لمحة من الخزين المسرحي • فـ (الاوضاع العامة) التي نشرت في سنة انشاء

المسرح الكبير ، ترينا الاساليب القديمة التي استخدمت في معالجة المغامرات الرومانسية • فالسمكريون ثرفت ودرفت وشفت ، الذين يعرضون علينا ، يخططون مؤامرة لالقاء القبض على بعض المسافرين وسلبهم • يقبل سيدموند برفقة كلاريسيا وخادمه (كومون كوندشنز) وهم يتجاذبون اطراف الحديث بلغة شعرية جافة جادة ، كتلك التي كانت مستعملة في مسرحيات من اضراب (كليومون وكلاميادس) ممثلة ، على الوجه الاتي :

المسافر الساذج ، وقد اضناه التعب ،
مضطر ، بالضرورة ، ان يرحل من تربته الاصيلة ،
ومع مافي السفر من مشقة وارهاق والم ،
فانه فرح ، في قلبه ، لانه انهى سفره اخيرا •

هنا يبدأ المزاح • اذ يحيط السمكريون بفريق المسافرين الصغير ، ثم يقررون وجوب شنق (كومون كوندشنز) • بيد ان الاخير يتضرع اليهم ان يؤدي ذلك العمل بنفسه ، واخيرا ينجح في اقناع آسريه بان يسمحوا له بتسلق شجرة ، وبيده حبل المشنقة ، وحالما يصل الى غصن عال فوق رؤوسهم يبدأ بالصراخ المدوي طلبا للنجدة ، عند ذاك يفر قطاع الطريق مسرعين مرعوبين • ان هذه المغامرة تؤدي الى مغامرات اخرى يستغل فيها الحب الرومانسي والمخاطر الغريبة والمرح الصاخب استغلالا طليقا ، كما في (سيملين) المتأخرة ، حيث تجد دوقة مانفسها ، مستنزفة بسبب الحسد ، لان البطلة الجميلة البريئة ، قد احبها الناس اكثر من حب اطفالها ، كما في (السيدان من فيرونا) حيث احد الشخوص (كومون كوندشنز) يقع في اسر الشقاة الذين سرعان مايحسون بذكائه ، فيناشدونه بان يكون رئيسهم ، وكما في (بركليس) حيث ينتشل الملاحون البطلة من عرض البحر ليبيعوها بيع الاماء فعلى الرغم من بهاتة الحديث ، في هذه المسرحيات وخشونة العنصر الكوميدي فيها ، فان المرء لايسعه الا ان يرى هنا ، الاسس التي بني عالم شكسبير الرومانسي عليها •

ومع مسرحية(الاوضاع العامة)يمكن ان نرفق مسرحيتين مهمتين هما(السيدات اللندنيات الثلاث) و (اللوردات الثلاثة من لندن) ذلك ان المسرحيتين الاخيرتين كتبهما روبرت ولسن الممثل المعروف • كما ان تاريخ عرضهما مؤكد فالاولى عرضت سنة ١٥٨١ ، والثانية سنة ١٥٨٨ • ومع تسليمنا واقرارنا بقوة الكاتب الناضجة ، ثمة امكان لنلتقط نظرة متملية بشأن النهج الذي اختطه التقدم الدرامي منذ اوائل الثمانينات الى اواخرها • ان المسرحيتين يصدران ــ في وجودهما ــ من تقاليد المسرح الاخلاقي ومسرح الفواصل • الا ان ثمة شيئا بارزا يفصل بينهما • فقد استخدم الكاتب في (السيدات الثلاث) المجردات القديمة كالشهرة والحب والضمير والتظاهر والخداع والبساطة ، في الوقت الذي كان يهاجم فيه شرور العصر ، اما مجرى الفعل ففيه العديد من الاحداث التي تجتذب انتباهنا • ومن اكثر هذه الاحداث بروزا قصة التاجر ميركادور ، الذي يسافر الى تركيا ، تحت رعاية (لوكر) وهناك يخدع يهوديا يدعى غيرونتس ، بالاحتيال عليه ، وعند استدعائه الى المحكمة يكتشف ان التركي ليس مجبرا على ايفاء ديونه لشخص غريب ، وفي الحال يعلن عن رغبته في التخلي عن دينه المسيحي ، وقبوله بالاسلام ، فيصاب غيرونتس بالذهول من ردته المقترحة ،فيعفيه من تبعة الدين ،كيلا يغرى بمثل تلك الخطوة الخاطئة • ان احداثا امثال هذه ، تبين لنا ميزة ولسن الذهنية ، الا اننا يجب ان نعترف ان معظم حواره تعوزه رشاقة الحركة والتعبير ، كما انه معقد ، قديم الطراز • اما (اللوردات الثلاثة) فهي ليست مسرحية متميزة ، الا ان فيها شيئا من السيولة والتركز ، يفتقد اليهما العمل الاقدم •

اما معالجة التجريدات فمعالجة تتميز ببراعة اكثر ، فالمشاهد اشد احكاما ، والقصة امعن تعقدا ، واسلوب الحوار يتحرك الى امام على نحو محدد يتجاوز نماذج مسرح الفواصل القديمة الى تلك النماذج التي تثبتت وتركزت عندما طبقها شكسبير اول مرة على المسرح • يمكننا ان نأخذ في نظر الاعتبار هاتين المسرحيتين كرمزين لما كان يجري عموما بالقياس الى الدراما في ذلك العقـد •

وثمة تنوعات متقدمة في ثيمة الرومانس تظهر في (انتصارات الحب والحظ الفريدة) ـ ١٥٨٢ وهي مسرحية مأساوية ـ كوميدية تستبـق مسرحيات اليزابيثية متأخرة عديدة ، في عرضها للفعل الرئيس في (نطاق) متطور متكامل ، وهي كمسرحية (ترويض النمرة) تتخذ شكلا مسرحيا في العرض من خلال الشخوص • اننا نتعرف في (الانتصارات الفريدة) على اجتماع تعقده آلهة اسطورية يحدث ، في مجراه ، شجار بين فينوس والهة الحظ (فورتشون) بشأن سيطرة كل منهما على البشرية •

وهكذا تصبح المسرحية الرئيسة ساحة اختبار بين هاتين القوتين ، ففي الحدث الاول تظهر قوة الهة الحظ ، وفي الحدث الثاني تنجلي قوة فينوس ، في الخاتمة • اما الحب الرومانسي والسحر ، فيبرزان في المشاهد كلها • فالبطل هيرموين ، وهو يبدو من اصل وضيع ، يتعلق بفيدليا ، ابنة دوق فيزانتيوس • اما اخو الفتاة ، ارمينيو ، ففي سورة غضب ، يتحداه ، وبنتيجة النزال ، ينفي العاشق ، وبعد ان يهيم على وجهه يائسا ، يأتي الى كهف فيجد والده الشريف المحتد بوميليو ، المنفي ايضا ، والذي يعيش في عزلة متفحصا كتبه السحرية ، وبمعونة بوميليو ينتهي امره نهاية سعيدة • وهنا نجد انفسنا متطلعين الى (العاصفة) • ومع ان الكاتب شخصية مجهولة ، فانـه لم يكن شاعرا عظيما ، بيد ان تنوع اسلوب الحوار يضفي عليه دلالة واضحة تشير الى دقائق الاسلوب الشعري ، التي اعتمدها شكسبير في توطيد انجازاته •

ثم ناتي الى (فيديله وفوريتونيو) او (السيدان الايطاليان) ــ ١٥٨٤ ــ ومما يبدو راجحا ان هذا العمل من اعمال انطوني موندي ، ومن ثم فهو يعرفنا برجل يثني عليه احد معاصريه بقوله :

(انه افضل من يكتب الكوميديا) و (احسن حابك للعقد) • وقد اندثرت معظم الكتابات الدرامية التي وضعها هذا الكاتب ، الا ان (جون الكنتي وجون الكمبري) التي كتبها قبل ١٥٩٠ ، بوقت ما ، يمكن ان تعالج هنا ايضا • ان (السيدان الايطاليان) نسخة منقحة من المسرحية الايطالية (الفيديله) ــ ١٥٧٦ــ لمؤلفها لويجي باسكاليو وعلى ذلك فهي لاتقتضينا اهتماما خاصا ، بيد ان المسرحية الاخرى ذات اهمية غير منكورة • ومرة اخرى ، فان العـــقدة الرئيسة تجد متعة بالغة في الحب الرومانسي والمغامرات الغريبة • هـــذان الامران اللذان اضفى عليهما الكاتب جوا متنوعا غنيا •

ففي العقدة المتشابكة باستمرار نجد ساحرين ــ احدهما الساحـــر الويلزي جون الكنتي ، والثاني منافسه الشكس الاسكوتلندي ، جـــون الكمبري ، يتحدث واحد من الاثنين قائلا :

هنا الحب ، ثم الحب ، يالهي الصالح ، انهما متمايزان •
هذه المسرات ، اينبغي ان تمضي سراعا ،
هل يجب على المشهد الاول ان يسيطر على المسرحية كلها ،
دونما محنة ؟ دونما تغيير ؟ ماذا ؟ دونما تنوع ؟

ان هذه الكلمات يمكن ان تعد شعارا ، شعارا يعبر عما كان يجتذب جمهور ذلك العهد ، وما كان موندي يرغب في تقديمه • وفضلا عن هذين الساحرين ، اضيفت شخوص اخرى لتنويع المسرحية • ومن تلك الشخوص جنيات او ارواح تعمل في خدمة احد الساحرين • كما اضيفت مجموعة مـــن المهرجين كترنوب واتباعه الريفيين الذين كانوا منشغلين في التدريب على امتاع سيدهم ، على نحو خشن • فاذا كانت مسرحية (الانتصارات الفريدة) تستدعي (العاصفة) الى الذهن ، فانها تستبق (حلم ليلة في منتصف الصيف) •

٣ ـ قدوم شكسبير ـ

لايمكن تحديد الوقت الذي شرع فيه شكسبير بالعمل في مسرح لندن تحديدا دقيقا مضبوطا ، كل ما نعرفه على وجه التحقيق ، انه نال في سنة ١٥٩٢ نجاحا كبيرا اثار حفيظة منافسه روبرت غرين ، مما حدا به ان يهاجمه هجوما حسودا عنيفا • بعضهم يعتقد ، ان شكسبير عرض اوائل مسرحياته في وقت مبكر يصل الى سنة ١٥٨٥ • في حين ان آخرين يضعون تاريخ ظهوره بعد خمس سنين تقريبا • ربما التاريخ لااهمية له • المهم في الامر ، انه يظل شامخا بصفته شخصية مركزية ، في الحركة الدرامية السريعة ، ما بين سنتي ١٥٨٧ و١٥٩٢ ، اذ انه وضع الاساس الثابت المكين للحركة الدرامية العظيمة التي اغنت السنوات الاخيرة لحكم اليزابيث •

ففي سنة ١٥٩٢ ، كان روبرت غرين ، وقد اشرف على الموت ، يسمي شكسبير (جاك صاحب الصنائع كلها) لم يكن هذا اللقب لقبا بدون مسوغ • ففي المواسم المسرحية السابقة مباشرة نال شكسبير شعبية في العديد من المجالات في المأساة (طيطوس اندرونيكس) وفي المسرحية التاريخية ذات الاقسام الثلاثة من (هنري السادس) وفي الكوميديا (كوميديا الاغلاط) و (السيدان من فيرونا) والاخيرة يمكن ان نعتبرها النسخة الاولى لـ (ضنى الحب الضائع) وغيرها من المسرحيات • وفي الواقع ، تعكس مسرحياته المبكرة هذه بدقة ثلاثة انواع من الدراما تميز تلك الفترة باسرها •

ليس من كاتب مسرحي اخر عرض مثل تلك الافاق ، حتى ولو ان قوته الدرامية الخاصة ، كانت تستند الى جهود الاخرين من معاصريه او اسلافه المباشرين •

ففي مجال المأساة تقدمه زميلاه كرستوفر مارلو وتوماس كايد • فحين تقدم الاول سنة ١٥٨٧ ، بتقديم مسرحيته (تيمور لنك) واجه الناطق بالاستهلال الجمهور بتحد عدواني قائلا :

من ترقيصات الام ، بما فيها من كياسة وظرف ،
ونزوات المهرجين الذين يحتفظون بها بالمال ،
سنقودكم الى خيمة الحرب البهية ،
حيث ستستمعون الى تيمورلنك السايثي ،
وهو يهدد العالم بتعابير مذهلة ، عالية الجرس •

وبذا استهل مارلو ، بضربة واحدة ، عاملا مسرحيا جديدا • الى ذلك الوقت ، لم يستطع أي مؤلف اخر ، ان يبعث الحيوية في المسرح ، بتلك الحماسة الشعرية • اما الاساليب السائدة في الحوار ، فكانت ايقاعية موزونة • حتى ان بعض الكتاب نجحوا في جعل المسرح مؤثرا بعض الشيء ، الا ان الجمهور ، قبل ظهور (تيمورلنك) لم يحظ قط بفرصة الاستماع الى اللغة الغنائية الجليلة ، التي قدمها مارلو الى ممثليه • ان اعظم اسهاماته ، في الاساس ، بالقياس الى مسرح عصره ، كانت اسهامات اسلوبية • فمنذ ١٥٨٧ ، اصبح الشعر المرسل ، الصيغة الثابتة للحوار الدرامي الجاد • بينما كتاب المسرح الاخرون ، ولاسيما شكسبير ، عملوا على تعديل وتنويع الايقاعات المسرحية الرئيسة ، غير ان مارلو يشخص في المقدمة بصفته بشيرا رونبيا •

ثم سرعان ما اعقبت مسرحية (تيمورلنك) بمسرحيتي (الدكتور فاوستس) ــ نحو ١٥٨٨ ــ و (يهودي مالطا) ــ نحو ١٥٨٩ • وقد تفردت هذه المسرحيات الثلاث بمميزات عامة • ففي المسرحيتين الاولى والثانية ، ندرك ، على نحو متميز ، قوة مارلو في عرض التماثل الذاتي بينه وبين ابطاله •

يهيمن تيمورلنك على تصورنا ، لان الكاتب بعرضه له ، قد حلم برؤيا الجلال العسكري ، بحيث ان المزج بين شخصية المؤلف ، وبين الشخصية الخيالية ، يسري بين الاسطر المطروحة • وهكذا يستطيع مارلو ان يماثل بين شخصيته وشخصية بطله • وبالمقابل بين بطله وبين نفسه • وعلى حين غرة ، وفي وسط الغزو والاحتلال والدمار ، يشرع تيمورلنك في القاء خطبته على النحو التالي :

ان كانت جميع الاقلام التي يمسك الشعراء بها ،
قد اغنت شعور افكار ساداتها ، •••

واذا مالمعنا النظر في خاتمة هذه الخطبة بما فيها من مفهوم الرؤيا الشاعرية ، التي تتعثر قوة الكلمات عن التعبير عنها ، لادركنا بداهة ، ان الملك المظفر ليس هو المتكلم ، بل مارلو نفسه • وعلى هذه الشاكلة ، مافعله تيمورلنك ، عندما امسك بحرارة عاطفية ببيت ميناندر :

وعلى صهوة الجواد ، مر منتصرا ، ببرسيبوليس •

حين قال متمثلا :

(وعلى صهوة الجواد ، مر منتصرا ، ببرسيبوليس)
تيخيليس ، اليس من الشجاعة ان يكون ••• (المرء ملكا) ؟
وانتما ، ماذا تقولان ، يااوسو مكاسان ويثريداماس ؟
اليس من الشجاعة ان يكون المرء ملكا ،
بحيث يمر منتصرا ، ببرسيبوليس ؟

الابيات هنا ، لاتعكس فرح الامير بالعبارات الفنية الجهورية ، بل فرح الشاعر نفسه • ان هذا التماثل بين المؤلف والبطل ، يصبح ثلاثي الشخصيات في (الدكتور فاوستس) • اذ ان فاوستس عالم دارس ، وليس

غازيا طموحا ، ولكنه وتيمورلنك ومارلو يجتمعون معا في شخصية واحدة احيانا ، كما فـــي :

الطبيعة التي كونتنا من العناصر الاربعة ،
التي تتصارع في صدورنا من اجل نسق موحد ،
تعلمنا جميعا ان تكون لنا اذهان طموحـــة ،
قدرات انفسنا التي تستطيع ادراك معمار العالم العجيب ،
تسبر مسار كل كوكب سيار ،
وترقى الى ذرى المعرفة اللامحدودة ،
وهي ، على الدوام ، تتحرك كالافلاك التي لايقر لها قرار ،
وتناشدنا ان نضني انفسنا ، دونما راحة ،
حتى نقطف انضج الثمار ،
ثمار السعادة الكاملة ، والنعمة الفريدة ،
المتمثلتين في اكتمال التاج الارضي بجلاله وروائه •

ومن هنا ، فاسلوب مارلو في التناول ، يضفي على المأساة الانبهـــار والحدة والاعجاب • كما ينبغي ، في الوقت ذاته ، ان ندرك ان هذه المزايا طبيعية • وبعد قراءة (تيمورلنك) يخامرنا انطباع مفاده : ان مارلو قد وقع في اسر البطل المهيمن على ذهنه ، بالتأمل في شخصية الرجل الطموح الذي بدأ حياته العملية راعيا سايثيا ساذجا • اما الانبهار بشجاعة فاوستـــس الطموح ، الذي ابرم عقدا مع ميفيستوفيليس ، فلا ينفي واقع ذلك الفعـــل الذي قضى بالهلاك على روحه • وعلى ذلك ، فالاعجاب والانبهار لم يثرهما استحسان الفضائل الاخلاقية ، بل اثارها البحث الشخصي الدائب المتوجـــه نحو جبروت الانسان المتفوق ، على الرغم من الضعف البشري •

وهذا يعني ان الحدة والاعجاب والانبهار يمكن ان تستخلص من رصد الانحطاط في اوطأ دركاته . كما تتأتى من امعان البصر في الطموح الانساني الرفيع . وهكذا ، بعد تقديم (تيمورلنك) و (فاوستس) اكمل مارلو ، على نحو أمثل الثلاثية المسرحية بتكريس اهتمامه بشخصية باراباس الموغلـة في الشرور في (يهودي مالطا) .

ان هذا التركيز على الحدة ، وهذا التماثل الذاتي بين شخصية الشاعر وبين شخوصه المركزية اتاحا الكثير من العون لشكسبير وزملائه ، كتاب المأساة . ولكن مارلو ، في تركيزه على هذه الخصائص ، قد حدد انجازه الدرامي تحديدا جديا . ذلك انه بانغماره في مخلوقات خياله ، التي نحت نحوا غنائيا ، قد جرد شخوصه من الطابع الشاعري ، وبذلك كبح نفسه من خلق كون درامي شمولي . اما شخوصه الاخرى ، فليست سوى دمى ، لاحراك فيها فتيمورلنك لا وجود له الا من اجل تيمورلنك حسـب ، وفاوستس لاقوام له الا من اجل فاوست . ان كل ما في الامر هو تقديم فرص مناسبة لاظهار فصاحة البطل . ومن ثم فكيان اية مسرحية ليست له اهمية بعيدا عن كيان البطل . ان مارلو لم يكن يستطيع ان يضفي الحياة على حياة شخوص كهوراشيو اوكاسيو او بانكو او الكنتي ، او ان يتصور تعقيدات المعمار الفني في هاملت .

وهذا الامر هو بالضبط ما كان صاحبه كايد جديرا بتحقيقه . ففي السنة ذاتها التي ظهرت فيها مسرحية (تيمورلنك) على خشبة المسرح ، هيمنت (المأساة الاسبانية) على انتباه الجمهور ، بحيث ان قوتها الدرامية اللاشعرية توطدت وتركزت ، سواء عن طريق نجاحها المباشر ام شعبيتها الطويلة الامد . هنا تنعدم (البطوليات) كما ينتفي عنصرا الانبهار والاعجاب . ومع ما في

شعر كايد المرسل من تنوع ، ومع مافيه من ميزة جذابة احيانا من ذلك النوع الذي يفتقر حوار مارلو اليه فانه يفتقد الى العاطفة الجياشة والحماسة الغنائية اللتين يمتلكهما حوار الاخير • فبدلا من التركيز على بطل واحد بعينه ، يقدم المؤلف الينا شيئا مثيرا ذا طبيعة سايكولوجية • تستهل المسرحية بمناجاة شبح ، ثم تستمر لتروي قصة حب واغتيال وانتقام • ان بيليمبيريا ، ابنة دوق كاستيل ، تتبادل الوعود والعهود مع هوراشيو ، ابن هيرونيمو ، ولكن اخاها لورينزو الذي يقرر تقديم اخته الى صديقه بالثازار ، يقاطع مطارحتهما الغرامية ، ويشنق العشيق على شجرة • اما هيرونيمو الطاعن في السن فيستفيق على اثر الضجة ، ليجد ابنه ميتا ، فيصاب عقله بلوثة • فيجد بحثا عن الانتقام ، ولكنه ، يظل في شك من هوية الشخص المسؤول ، اول الامر ، وحين يتأكد من الحقيقة ، يتعثر انجاز هدفه ، اما بسبب نوبات الجنون التي تداهمه واما بسبب واقع اعدائه الذين ينتمون الى علية القوم• وبعد اتخاذ الخطوات المترددة العديدة ، ينجح في اغرائهم ليلعبوا دورا في تمثيل احدى المسرحيات ، فيقتلهم جميعا في مجرى الفعل المسرحي • ان هذه المسرحية الى حد ما سينيكية الطابع ، فالشبح وعنصر الانتقام والعديد من الخصائص الاسلوبية تشهد على مصدرها الاصيل • الا ان كايد كان يعرف اذواق جمهوره ، لذلك فقد كيف مااستقاه من الكاتب الدرامي اللاتيني ليتوافق مع المطالب الشعبية • ان المسرحية تمتلك عقدة قوية ، حسنة التطور الى حد الدقة احيانا • اما المؤثرات المسرحية ، فمنظمة تنظيما ممتازا بسائر ابعادها ، فالمشاهد منوعة ، مبنية وفق خطة ، بحيث تسيطر على انتباه المتفرجين • حتى ان المسرحية ترقى ، في النهاية ، الى ذروة مثيرة من الاهتمام في مشهد المسرح داخل المسرح •

ومن الواضح تماما ، ان عقدة (المأساة الاسبانية) وتطورها يتماثلان مع عقدة (هاملت) وتطورها • ففي احداهما يسعى الاب للانتقام من قاتل ابنه ، فيصاب بالجنون ، وفي الثانية ، يسعى الابن للانتقام من قاتل والده ، متظاهرا بمس من الجنون • ان دين شكسبير لكايد دين جلي • مهما يكن من امر ، فان مسرحية هاملت كانت في حيز الوجود في سنة ١٥٩٠ • لكن هاملت الذي نعرفه ، لم يأت الى الوجود الا في بداية القرن السابع عشر • اننا معنيون الان باعمال شكسبير ، في عهد شبابه • وفي غضون هذه الفترة كتب الكاتب مسرحيته الرهيبة (طيطوس اندرونيكس) وهي مأساة جمع فيها الخصائص الرئيسة التي تميز بها كل من مارلو وكايد •

ان قصتها مفعمة بالموت والرعب والانتقام مما يجعلها على صلة وثيقة بـ (المأساة الاسبانية) وبخاصة في تخطيط مشاهدها المحكمة ، وفي استغلالها للمكائد والمؤامرات • وفضلا عن ذلك ، فان الاهتمام لايركز على شخص واحد معين ، انما يتخلل في مجموعة من الشخوص المتناقضة على نحو بارع.

وفي الوقت نفسه ، اضفى شكسبير على المسرحية بشيء من حدة مارلو• فشخصية ارون المغربي تسيطر على خيالنا بسبب خبث ذاتي عنيف • ليس من احد منا على استعداد ليقول : ان مسرحية (طيطوس) هي من طرف شكسبير، لكنها ترينا بوضوح يد كاتب مسرحي متفوق على كلا الكاتبين • (يعني مارلو وكايد) • ان اسهامات هذين الرجلين قد استخدمت لتكون اساسا ، اما الكيان الذي شيد على هذا الاساس ، فيوضح لنا فن المؤلف وقدرته الدرامية• اما الاسلوب ، ففيه توجه مباشر ودقة وتنوع ، وكل هذه الامور تضاهي تعابير مارلو المدهشة ، ولكنها تسمح لنفسها ان تعبر عن شخصيات على مبعدة عن تلك الشخصيات التي منحها الكاتب الغنائي انتباهه واهتمامه بكل سخاء•

كان الجمهور مسحورا بتلك المآسي ، كما كان مفتونا بالمسرحيات التاريخية بمختلف انواعها ، غير ان بعضها بالتوكيد كان يعنى بالمادة (المأساوية) على حين عنيت مسرحيات اخرى بالمغامرات الرومانسية • ان ضياع العديد من المسرحيات لا يسمح لنا ان نقول بثقة متى كتبت المسرحيات التاريخية ، ومن دشنها ، لعل العديد من المؤلفين تزامنوا في الاسهام في وضع اسسها ، واذا كان الامر كذلك ، فان شكسبير ، على التحقيق ، كان من اوائل المسهمين في هذا الصدد • ان الاقسام الثلاثة في (هنري السادس) مع مافيها من فجاجة واضحة في الاسلوب ، وفي استيعاب الشخصيات ، تقدم الينا عرضا دراميا منظما للاحداث التاريخية التي لايمكن ان يفطن اليها في مسرحيات متماثلة معها ، باقية على قيد الحياة ، التي قد تكون انتجت قبل ذلك العهد • ولو وجدنا انفسنا ميالين لرفض هذه الثلاثية على انها غير جديرة بالاهتمام المسرحي لاقتضانا الامر ان نقارنها بمسرحية (ادورد الاول) لجورج بيل المعاصرة لها ، ابتغاء استيعاب مافيها من مناقب • تجهد مسرحية (ادورد الاول) ماوسعها الجهد ان تحظى بالشهرة ، بما فيها من مشاهد وروح وطنية ، اما خيوط عقدتها فهي محبوكة وفق نموذج معقد • الا ان هذا النموذج يفتقد الى التخطيط ، ذلك ان المادة التاريخية قد مزجت بعناصر فوكلورية ، وابتكارات رومانسية ، كما انها تفتقر الى الاحساس بالهدف ، اذا استثنينا محاولة الاستئثار برضا الجمهور ، على نحو مباشر • ان كثيرا من الاحساس التاريخي الهادف ، يبدو في (جاك سترو) • بيد ان معالجتها للقصة البسيطة التي تتناول تمرد (وات تايلر) ومحاولة رتشارد الثاني لتجنب اراقة الدماء تبين لنا ان المسرحية التاريخية لم تتقدم الا ايسر تقدم نحو بناء اغنى في محتواه من مسرحيات الفواصل • اما (هنري السادس) فبالرغم من ضعفها

البادي في العديد من مشاهدها ، فانها تصور استيعابا بارعا للمادة التاريخية كما تصور ، في الوقت نفسه ، احساسا متأصلا بالمستلزمات الدرامية • واذا مازعمنا بان الكتاب الاخرين ، قبل شكسبير ، قد عالجوا التاريخ الانكليزي، بغض النظر عن تجريدات (بيل) فليس من شك في ان مسرحية (هنري السادس) كانت تمثل القوة التي اوحت بالتطور الشعبي اللاحق للمسرحية التاريخية •

ومن الطبيعي القول ان (هنري السادس) قد اكتملت بمسرحية (رتشارد الثالث) لشكسبير ، وهي دراما صممت وفق الشكل المأساوي الذي تميز مارلو به • ففي مفهومها (المسرحي) البارز استطاعت ان تركز انتباهها برمته على شخصية مركزية في عرضها لمسخ موغل في النذالة • ان الاختلاف بين الكاتب الدرامي الاصيل وبين الشاعر الغنائي ، يصبح بارزا للعيان ، حالما نقارن بين هذه الشخصية وبين تيمورلنك ، فاوست ، او باراباس • فصور هذه الشخصيات تفتقر الى الفكاهة ، وهي مرسومة بخطوط لاظلال فيها ، انها ولاشك كائنات تحظى منا بالتعجب ، غير انها تفتقد الى الخصائص الانسانية • يبدو رتشارد ، في الظاهر ، ذا قسمات متماثلة ، ولكننا ان امعنا النظر بعناية في خطبه ، لادركنا ان تأثيره المسرحي الخاص ينبثق من شيء يتجاوز مجرد الحدة • فالاحساس بالفكاهة اللاذعة يضفي حيوية على كلماته وافعاله بدءا بمناجاته الساخرة الماكرة • فخطب ود (آن) مقصود منه ، بالتوكيد ، تعزيز اهدافه السياسية الخاصة ، ولكنه يفعم المسرحية بالحيوية بما يضفي عليها من بهجة يستمدها من براعته الفائقة •

وبينما من غير الممكن ان نناقش شخصية رتشارد كما نناقش شخصية هاملت ، فان رتشارد يمتلك تفردا في شخصيته يفتقر اليه ابطال مارلو ، ومرد ذلك الواقع الذي مؤداه • ان الشاعر الغنائي يماثل بين نفسه وبين مخلوقاته، بينما الكاتب الدرامي (يقصد شكسبير) قادر على اقصاء نفسه عن شخوصه الخيالية •

حاول مارلو ذات مرة ان يتناول عملا من هذا النمط ، في مسرحيته (ادورد الثاني) حيث ان ملكا شابا تعلق باحد محاسيبه تعلقا غير سياسي وغير سليم ، مما تسبب في اهلاكه والقضاء عليه • ليس في هذه المسرحية أي نوع من (البطوليات) وفيها يبدو مارلو قابضا على ناصية قوة درامية اصيلة بمعزل عن الحدة الدرامية التي تتوافر في مسرحياته الثلاث الاخرى • وبغياب البطل الطموح تذوي مناقب هذا الكاتب المسرحي الشاعر • ليس من شخص شاهد (ادورد الثاني) في حيز التمثيل ، يستطيع ان ينكر انها باهتة ، غير موحية ، اذا ماقورنت بمحاولات شكسبير وهو في دور التدريب والمران • ومع انها تقدم بعض المشاهد المؤثرة ، ولو ان حادثا او حادثين فيهما ينغمر الشاعر ليعرض لنا بعض الانغام والالحان ، فان حوارها يفتقد الى التفرد والتميز ، ذلك ان المؤلف يتجاهل قضايا كبيرة الاهمية ، ابتغاء معالجة تتعلق بقصة شذوذ جنسي ، فان هذه المعالجة تفتقد الى سمة رحبة الافق تتميز بها مسرحيات شكسبير التاريخية •

مما لاشك فيه ان (رتشارد الثاني) قد تأثرت تأثرا قويا بـ (ادورد الثاني) فأن غير ان الاعتراف بهذا الواقع يجعلنا نركز على الاختلاف الدرامي الجوهري بين المسرحيتين •

ان المآسي والمسرحيات التاريخية قد اثارت المتفرجين في تلك السنوات• لكن يبدو ان (الخزين المسرحي : الريبورتوار) كان يعني اشد العناية بمعالجة الرومانس • وفي هذا المجال ، يتفرد روبرت غرين ، زميل مارلو ، بريادته وقيادته • وكما رأينا ، فان ليلي ، قد اسهم اسهاما كبيرا في مجال الكوميديا الرومانسية في بواكير الثمانينات • الا ان كتاباته صيغت بشكل مناسب

للممثلين الصبيان ، بينما غرين هو الذي صاغ المادة الرومانسية لتتخذ شكلها الشعبي • اما اسلوبه في (الاخ الراهب بيكون والاخ بنغاي) ـ نحو ١٥٨٨ ـ و (جيمس الرابع) ـ نحو ١٥٩٠ ـ فقد اختار منطلقا تاريخيا غامضا ، تم في نطاقه حبك تصميم منوع يعالج الحب والمغامرة والسحر • وفي تبنيه لهذه الطريقة ، كان ينحو منحى التجارب السابقة وفق نمط رومانسي • ومع ذلك تظل مسرحياته متميزة عما سبقها من مسرحيات ، لما فيها من حوار مؤثـر ، وشخوص قوية ، وسحر جذاب واجواء محددة •

ان قصة (الاخ بيكون) تتناول منجزات ساحرين متنافسين ، يحاول كل منهما ان يبز الاخر في فن السحر • وفضلا عن اعمال هذين الساحرين ، ثمة عنصر كوميدي ذو مستوى متدن يركز ، في المقام الاول ، على مايلز ، استاذ بيكون المتبلد ، وعلى شيطان ما ، ينهزم في الختام ، حاملا الساحر على ظهره • وبمعية هذه الشخوص يتحرك ادورد امير ويلز ، ولاسي ايرل لنكن ، وكلاهما واقع في شرك مارغريت الوضيعة الاصل • وعلى ذلك ، نجد انفسنا في مواجهة ثلاثة عوالم ، عالم السحر ، وعالم الحياة الارستقراطية ، والعالم الريفي الساذج • وبدلا من بقاء هذه المسرحيات منفصلة ، كما كانت المسرحيات السابقة ، في اغلب الاحيان ، نراها مندمجة في وحـدة يسيطر عليها مزاج منسجم يقترب بعض الشيء من ذلك المزاج الذي نشره ليلي في تضاعيف كوميدياته ، فهي اميل الى الرؤيا واقل رفاهة • وهـذا الاسلوب نفسه يمكن ان يرى في (جيمس الرابع) • هنا ، ملوك انكلترا واسكوتلندا ، المحاطون بمجموعة من رجال الحاشية ، يجتمعون ، في المسرحية ذاتها ، ببوهان ، الاسكوتلندي السوداوي ، واوبورام او اوبيرون ، ملك الجنيات • وهنا ايضا تقحم قصة حب رومانسية ، حيث ترسم شخصية

البطلة دوروثيا ، كافضل مارسم من شخصيات في دراما القرن السادس عشر ، خارج نطاق مسرحيات شكسبير ، بصفتها شخصية مركزية • ان ظرف غرين قد تمكن من مزج اجواء المسرحية في وحدة تجمع بين الواقعية والمثاليـــة •

كان دين شكسبير لغرين غير مقتصر على نماذجه الرومانسية • ذلـــك ان غرين عمل الشيء الكثير لتوسيع مصادر الحوار الشعري • ومع انه تأثر تأثرا عميقا بمثال مارلو ، الا انه عدل النموذج الذي وجده في (تيمورلنك) اذ جعله اكثر طواعية • تذكرنا ايقاعاته احيانا بايقاعات شكسبير ، كما في :

لماذا ؟ يفكر ابن الملك هنري ، ان حب مارغريت ،

يتعلق بميزان الزمن الفخور ، الذي لايقر له قرار ؟

واحيانا ، كما في :

ها هو يمعن النظر في مبادىء هيكيت المظلمة •

هنا نجد تنوعات مهمة تنصب على معايير الشعر المرسل • ان تبني هذا الوزن الشعري ، ماثل في العمل كله ، ليتطابق مع المستلزمات الدرامية• ومن ثم جاء العمل اقل ايغالا في البلاغة اللفظية ، والغنائية واكثر تنوعا من اعمال مارلو •

اما كتاب الدراما الاخرون ، فقد استغلوا الاشكال الرومانسية ، بشتى الطرق والوسائل ، متتبعين ، في اغلب الاحيان ، اسلوب غرين ، في انتقاء النطاق (التاريخي) منطلقا لمغامراتهم • ومن حين الى حين ، كانـــوا يعودون الى استخدام السبل الدرامية الموروثة من مسرح (الفواصل) ، بينما لجأوا مرة او مرتين الى ابيات توحي بشيء من التقدم الى امام • وهنا ، يمكننا ان نستعرض بايجاز ثلاث مسرحيات لنوضح هذا الامر • ففي

(جون البوردوي) نجد انفسنا بداهة في مواجهة اسلوب غرين ، حيث تقدم الينا عقدة (تاريخية) يجد فيها جون ، الشخصية المحورية ، نفسه ، في خدمة الامبراطور الالماني ، فردريك ، حيث مغامراته يرافقها سحر يجترحه ساحران متنافسان هما بيكون وفاندرماست • اما الكوميديا الواطئة المستوى فيقدمها الينا بيرس ، خادم بيكون •

ومن الجلي ، ان جماهير المتفرجين في تلك الفترة ، لم تمل من مشاهدة العناصر الدرامية ذاتها التي طالما كانت تستخدم في خدمتها المرة تلو المرة • كذلك ، فان هؤلاء المتفرجين لم ينفروا من مشاهدة المسرحيات التي لجأت الى الوسائل الموروثة من السنوات الماضية • فمسرحية (خدعة للتعرف على احد الاوغاد) لها منطلق تاريخي في عهد الملك ادغار ، يمثل فيها الساحر ، المطران دنستان (الشخصية الجديرة بالاهتمام) الا ان جوها الرومانسي ، ملون بمزاج ، سبق للمسرحيات الاخلاقية ان انتجت اعمالها على منواله هنا ، نستمع للكثير من خطايا العصر ، وشرور رجال الحاشية ، والاوغاد النصابين ، واصحاب الاطيان الجشعين • وفي وسط شخوص معلومة الاسماء نجابه ، في الواقع ، شخصية (النزاهة) متمثلة في الشيطان الذي يحمل على ظهره الشريف الخبيث الى الجحيم • وفي تلك الفترة ، ماايسر ان نلتقي بالقديم والجديد متعايشين معا ، حين نعود الى مسرحية (قصة الزوجات العجائز) لجورج بيل ، حيث يتناول المؤلف المادة الرومانسية باسلوب طلي جديد • ان المفهوم المركزي لهذه النزوة الفكاهية مفهوم ذكي • هنا تدخل شخصيات (الغريب) و (والمرح) و (الفنطازي) بعد ان يكونوا ، قد تاهوا ، في الليل ، في اعماق الغابة فيلاقيهم كلينج العجوز ، حاملا مصباحه ، ليأخذهم

الى كوخه • وهناك ، بعد تناول عشاء ريفي تشرع زوجته ميج بسرد حكايات الجن • وفجأة تتقمص شخوص القصة اجساما بشرية فتمثل ماجاء في تلك القصة امام المجتمعين في الكوخ • ان التطور البارع للمسرحية داخل المسرحية والجمع بين العالم الواقعي وبين الخيال الرومانسي واغناءها بلمسات ساخرة ذكية تجعلها دراما لكن دون ان يكون فيها اهتمام حقيقي ومن هنا ، فهي تبدو ، في روحيتها ، بعيدة بعدة عقود من الزمن ، عن مسرحية (خدعة للتعرف على احد الاوغاد) المعاصرة لها •

كان هذا هو العالم الذي دخله الشاب شكسبير بمسرحيته (سيدان من فيرونا) و (ضنى الحب الضائع) وبمجرد دخوله اصبح سيد ذلك العالم • من الواضح انه اقتبس الشيء الكثير من اسلافه وزملائه ، اذ ليس يعسر علينا ان نقتضي مصادر الاحداث والوسائل الفنية لدى موندي وغرين والاخرين • ومع ذلك ، فانه صاغ الكوميديا الرومانسية بشكل جديد • فهو لم يقع اسيرا لاغواء المحاكاة ، انطلاقا من نماذج الاخرين قط ، بل انه لم يضع قصصه الرومانسية في نطاق تاريخي غامض •

وبدلا من عرض رومانسه استنادا الى خلفية ضبابية توغل في الماضي الانكليزي ، اختار متقصدا اقصاء عقده الى اماكن بعيدة ، بان حملها الى ايطاليا وغيرها من البلدان • وبدلا من تكديس المغامرات بعضها فوق بعض ، مال الى تحديد عقده في نطاق قصة بسيطة تماما • وعوضا عن الانغمار انغمارا تاما في عالم المستحيل سعى الى استخدام شخوص الكوميديا الخفيفة للتعليق على مبالغات العاطفة الرومانسية • وحين اجتاز عتبة عالم الخيال ، عني بوضع قدميه على ارضية ثابتة •

اذ مسرحية (سيدان من ڤيرونا) ليست كوميديا عظيمة ، باية حال • ومما لاشك فيه ان النسخة الاولى من (ضنى الحب الضائع) تفتقر الى الفورة الذكية التي تمتاز بها المسرحية المنحدرة الينا •

وهكذا ، لقد سبق لشكسبير ان اشار الى المجرى الذي اتخذته معالجته الخاصة للمادة الرومانسية •

٤ ـ الانجازات الختامية للدراما الاليزابيثية ـ

في غضون موسمي ١٥٩٢ و ١٥٩٣ حل وباء جائح في لندن ،فاغلقت المسارح في معظم تلك الفترة من الزمن • ولما عاد الاداء التمثيلي المنتظم الى الظهور ، تبين ان زمن التلمذة قد انقضى ومضى ، لتحل الاستاذية البارعة في الساحة الفنية • ان مسرحيات فجة كثيرة كانت منتشرة ، وقد كتبت على عجل ، لتطمين احتياجات عدة مسارح اخذت تنشط في العاصمة ، ولكن معظم ماتبقى منها يشير الى استقرار جديد وثقة ثابتة ، على مايبدو •

وعلى العموم ، يخامرنا انطباع ان المتفرجين ، في العقد الاخير من القرن كانوا اقل اهتماما بالمأساة من غيرها من العروض الدرامية •وباستثناء (يوليوس قيصر) التي كتبت في نهاية تلك الفترة ، لم يكتب شكسبير الا مسرحية واحدة تنحو هذا النحو ، هي (روميو وجوليت) ــ ١٥٩٥ ــ يمكننا ان نعد هذا العمل كوميديا رومانسية ، اكثر من ان نحسبها (مأساة) بالمعنى الدقيق من الكلمة • وحين طبعت في سنة ١٥٩٧ ، ربما رأى المعاصرون فيها هذا الرأي نفسه ، بالاعلان عنها بانها (مأساة مغرورة رائعة) • ان كلمة (مغرورة) التي كانت تستخدم حصرا في وصف المسرحيات الكوميدية لها دلالة بارزة • ان (روميو وجوليت) تعتبر نصرا محققا ، فهي تشمخ في

وضعها الاستثنائي ، لابشكلها فقط ، بالقياس الى سائر مسرحيات شكسبير بل بالنسبة الى كل المسرحيات الاخرى التي صارعت الزمن ، في تلك السنين • فهي لا تستمد وجودها من (تيمورلنك) ولا من (المأساة الاسبانية) وفي سياقها لاتؤول الى هاملت او مكبث ، ومع انها تعرض لنا حكاية حزينة، فهي قريبة الشبه بـ (ضجة حول لاشيء) •

اننا ، ربما نصدر احكاما على ماتبقى على الزمن من مسرحيات ، فتكون هذه الاحكام رجما بالغيب وهذا امر يتبدى في ان المسرحيات القليلة نسبيا التي انتجت في ذلك العهد لم تكن ذات اهمية بارزة ، وهي تتوزع على صنفين • فاذا جاءنا الفونسوس ، امبراطور المانيا ، كما يبدو ذلك محتملا ، من تلك الفترة ، فان ذلك الامر يوضح احد هذين الصنفين• اذ هنا يلتقي مارلو وكايد في عقدة ترينا كيف ان الفونسوس ، غول الرذيلة ، يستخدم السم والخنجر والمكيدة للقضاء على الذين يقفون في طريقه • ان الانبهار من صورة الخبث البشع ، قد تعزز بسحر الحافز الانتقامي ، بحيث يسهمان معا في تصوير حوادث مفعمة بالرعب ، القصد منها جعل المتفرجين يقشعرون من الخوف •

اما الصنف الاخر فقد تميز باهمية خاصة ، لانه استطاع ان يدخل شيئا جديدا كل الجدة على المسرح • ففي وقت ماقبل سنة ١٥٩٢ ، قدم كاتب مجهول الهوية (مأساة) في مسرحية (اردين من فيفرشام) استندت على نحو يكاد يكون قريبا كليا الى حادثة قتل وقعت في اوساط الطبقة الوسطى ، اذ ان اليس زوجة اردين تقتله بخسة وسفالة •ان مارلو ، فيما سبق انمسرحياته الثلاث ، قد مزق المبادىء القديمة التي تصر على ان المأساة لاتعالج الا

الشخصيات الرفيعة الشأن . صحيح ان تيمورلنك اصبح ملكا ، ولكنه ،في نشأنه ، كان راعيا سايثيا . وكان فاوستس دارسا المانيا اعتياديا ، كما كان باراباس تاجرا يهوديا . الا انه اضفى على هذه الشخصيات حلمه الحماسي الخاص الذي يتطلع الى الجلال والجاه . وعلى ذلك ، فبالرغم من اصول تلك الشخصيات المتواضعة ، نراها لاتبتعد كثيرا عن فكرة البهاء المتصلة بملوك المأساة . اما مؤلف (اردين من فيفرشام) فيتخذ الخطوة المنطقية الاخيرة ليجعل بطل مسرحيته من الطراز الاعتيادي ، في كل شأن . اذ ليس في المسرحية طابع غنائي انجذابي متنقل ، فالحوار ، حتى عند التعبير عنه بالشعر ، يستهدف بجلاء جعل الفعل يبدو (واقعيا) حسب الامكان .

ومن عناوين عدد من المسرحيات المفقودة التي انتجت في غضون ذلك العقد ، نعلم ان مؤلفين اخرين كانوا ايضا يجربون حظهم في التزام اسلوب المأساة المنزلية ، ولما كانت تلك التجارب ، تشير الى الاشكال الدرامية التي تميز بها العصر الحديث ، فهي بالبداهة ، ذات اهمية بارزة . مهما يكن من امر ،فمن المشكوك فيه ، فيما اذا كانت تلك المسرحيات قد اثرت تاثيرا حقيقيا كبيرا في ذلك العهد .

يبدو ان جماهير المتفرجين ، في العهد الاليزابيثي ، قد كانت لاتجد متعة كبيرة في المسرحيات الواقعية الموحشة . غير ان المسرحيات التاريخية ومختلف اشكال الدراما الرومانسية كانت تطمن رغباتها بصورة مؤثرة متميزة . وبعد ان اكمل شكسبير نفسه رباعية واحدة تغطي عهدي هنري السادس ورتشارد الثالث ، عاد ليكتب رباعية اخرى تعالج عهود رتشارد الثاني وهنري الرابع وهنري الخامس ورتشارد الثاني ــ نحو ١٥٩٥ ــ وقد صيغت صياغة مأساوية ، بلا تلطيف كوميدي . هنا الفعل يكاد يعتمد كليا على

شخصيتين متناقضتين ، اذ الملك الشكس الخيالي ، يواجه بولنكبـــروك الشخصية الواقعية ، المسلوبة الخيال • ثم يأتي دور قسمي (هنري الرابع) ــ ١٥٩٧ ــ اللذين يعتمدان على خطة مختلفة تماما • فبدلا من ان نعيش حصرا في القصور الملكية والتحدث مع رجال الحاشية والتشاجر مـــع اللوردات ، نحن مطالبون بان نمضي معظم اوقاتنا في حانة (ايست تشيب) لكي نستمتع بمعاشرة جون فولستاف ، وهو من اكثر شخصيات شكسبير حيوية ، حتى عندما يتخذ مع الامير الشاب دور المهرج في المسرحيـــات الاخلاقية القديمة • واخيرا اكتملت المسرحيات الاربع بمسرحية (هنـــري الخامس) الوطنية ــ ١٥٩٩ ــ باطار غزوها العسكري الواســع بحيث نرى وطأتها تخفف ، من خلال حضور مجموعتين من الشخوص الفكاهـــية ، متمثلة في نايم وباردولف وبستول وممثلي ويلز وانكلترا واسكوتلندا وايرلندا• حتى لو ضربنا صفحا عن (الملك جون) ــ نحو ١٥٩٥ ــ حيث شكسبير لسبب ما ، قد انحرف عن الثيمة التي كانت تبعث الحياة في رباعيتيه ، لانــه عاد الى عهد اسبق • وهنا ينبغي لنا ان نعترف ان ذلك الطواف التاريخي الواسع ، قد تنفذ ببراعة وتنوع بحيث تنجلي عظمة شكسبير ، كما هي الحال في مآسيه وكوميدياته •

وفي غضون تلك السنين بحث كتاب المسرح الاخرون في ثنايا التاريخ منقبين عن المادة المطلوبة في مختلف العهود ، كما جرب غيرهم مايمكن ان نسميه المسرحية البيوغرافية التاريخية • كتب مندي مسرحية (سيرتوماس مور) ــ نحو ١٥٩٥ ، وهي ذات اهمية خاصة ، ليس لما فيها من مزايا حسب، بل لان المسودة المتبقية تحتوي على اضافات يعتقد العديد من الدارسين انها بقلم شكسبير نفسه • وقد عني مندي ، بمشاركة ثلاثة كتاب متعاونين

معه بمسرحية (سيرجون اولد كاسل) ــ ١٥٩٩ ــ ١٦٠٠ ــ وهي بدورها تمتلك تلميحات شكسبيرية النسب ، لكن بنوع مختلف • ففي (هنري الرابع) اتخذت شخصية فولستاف اسم اولد كاسل اساسا • يبدو ان عددا من احفاد تلك الشخصية التاريخية ، قد سجلوا بعض الشكاوي ، الامر الذي اقنع شكسبير وفرقته على اعادة تسمية الفارس الكوميدي وتقديم اعتذار باهت العاطفة في خاتمة القسم الثاني من المسرحية : قال شكسبير (ان اولد كاسل مات شهيدا ، وهذا الرجل ليس هو الرجل المطلوب) • ان هؤلاء الاحفاد الغاضبين ، على اكبر الظن ، قد سعوا لتبرئة سلفهم ، بتشجيعهم اعداد مسرحية (اولد كاسل) التي كان الغرض منها هو التنديد بعمل شكسبير ، اما المسرحية التي اعلن عنها باعتبارها (تاريخا حقيقيا مشرفا) فكانت تستهدف عرض السيرجون (لا بصفته شخصا مدللا) بل بصفته (شهيدا شجاعا ونبيلا فاضلا) •

ان هذه المسرحيات كانت دراسات جادة لتفسير الاحداث التاريخية المسجلة ، وربما كانت المسرحيات الاخرى الاكثر شعبية ، معنية باحداث مطعمة بالخيال ، ومعالجتها اميل الى روح الفروسية • وكنموذج لمثل تلك الاعمال يمكن ان نعد قسمي (روبرت ايرل هنتنكتون) ــ١٥٩٨ــ والمسرحية من تأليف مندي بمشاركة هنري تشيتل • ان هذه الدراما ذات القسمين ، تستغل الاهتمام الشعبي بشخصية روبن هود الخيالية ، بحيث تصاغ المادة (التاريخية) لتتلاءم مع المتطلبات الخاصة •

ومما هو جدير بالذكر ، الاسلوب البارع الذي استخدمه الكتاب على نحو ملائم في عرض مشاهدهم ، لتنسجم مع المسرح داخل المسرح ، وهي وسيلة تتفق بصورة بارزة مع القصص الفوكلورية • ان ذلك الامر ، ولاشك

كان مسئولا جزئيا عن نجاح العمل عندما عرض على خشبة المسرح من قبل رجال اللورد الاميرال • ان هذا النجاح قد كان عظيما الى حد شجع شكسبير على ان يكتب مسرحية جذابة منافسة لفرقته ، فرقة اللورد تشيمبرلين • هناك في الواقع ، بعض الاسباب التي تدعونا الى الاعتقاد ،بان رحلته القصيرة في الغابة الخضراء في مسرحية (كما تحب) — ١٥٩٩ — وحتى في عنوان تلك المسرحية مردها شعبية جهود مندي وتشيتل •

ان مسرحية (كما تحب) تقودنا الى عالم شكسبير الكوميدي الرومانسي ذلك العالم الذي اغتنى بـ (حلم ليلة منتصف الصيف) — ١٥٩٥ — و (تاجر البندقية) — نحو ١٥٩٦ — و (ضجة حول لاشيء) — نحو ١٥٩٨ — في تلك المسرحيات تجاوز شكسبير كثيرا منجزات ليلي وغرين • فتخطيطه المعماري تخطيط استاذ متضلع ، ولغته نابضة بالحيوية ، واثقة من نفسها كما تعمق احساسه برسم الشخصية المعطاة ، كذلك فان جمعه بين المثالية الرومانسية ، وحسه الواقعي الجيد ، صيغا جميعا في انسجام متفرد • وفوق كل شيء ، يظهر في هذه الاعمال استيعاب للتناقض بين المظهر والواقع ، بين الوجود ومايبدو ظاهرا ، وهذه الامور كلها تصبح موغلة في اعماقها ، من طريق التماثل الخيالي بين المسرح وعالم الناس • يقول ديمتريوس ، بهذا الشأن ، في (حلم ليلة منتصف الصيف) :

ان هذه الاشياء تبدو صغيرة ، لايمكن التمييز بينها ،
كأنها جبال بعيدة قصية استحالت الى غيوم •
وهنا يأتي جواب هيرميا على هذه الشاكلة :
اظن انني ارى هذه الاشياء بعين مجزأة ،
حين يبدو كل شيء مزدوجا •

اذ يصبح الحلم احيانا هو الواقع الوحيد ، واحيانا يتحول الواقع الى حلم ، كما هي الحال في التعبير التالي :

افضل ما في هذا الضرب (من الرؤية) ليس سوى ظلال ،

واسوأ مافيه ليس رديئا ، ان استطاع الخيال تعديل (تلك الظلال)

من هنا ، فمن المهم ان نركز على واقع مفاده : انه ليس في دراما ذلك العصر ، مايمكن ان يماثل هذا الامر • كان لشكسبير العديد من المعاصرين الاقوياء ، في شبابه ، وسنيه المتأخرة • ولذلك فقد قنع ، في اغلب الاحيان بالاستناد الى جهودهم في انجازاته • حتى اننا احيانا نستطيع ان نقتنص بعض اللمحات منه ، وهو مشغول في كتابة المسرحيات ، في منافسة منه لهم ، ومع ذلك فانجازه يظل انجازا متميزا • فرؤيا الشخصية التي تنصب على مشاهده ، وحبكته البارعة التي تنسج الخيوط المتنوعة في (حلم ليلة منتصف الصيف) والمزج بين العناصر غير المتجانسة تقريبا في (تاجر البندقية) والجمع الدقيق بين ماهو مضحك غريب وبين ماهو جاد ، وبين ماهو مصطنع وحقيقي في مسرحية (ضجة ••) كلها تبرهن على ان تميزه يعتمد على قدرته ، لا ان يفعل افضل مما يفعله الاخرون حسب ، بل ان يستوعب شيئا يتجـــاوز متناولهم في الاساس •

ان الاختلاف بينه وبينهم يظهر جليا ، حين نحول بصرنا من كوميدياته الى اعماله الاخرى التي تستأثر باهتمام الجمهور المعاصر • فمـثلا ، ان مسرحية (الانكليز في مقابل مالي) او (امرأة ستفعل ماتشاء) ــ ١٥٩٨ ــ كانت بالتوكيد ، تستطيع ان تجمع حشودا من المتفرجين ، ربما في السنة نفسها التي مثلت فيها (ضجة ••) لعلنا نعترف انها تفصح عن براعة درامية

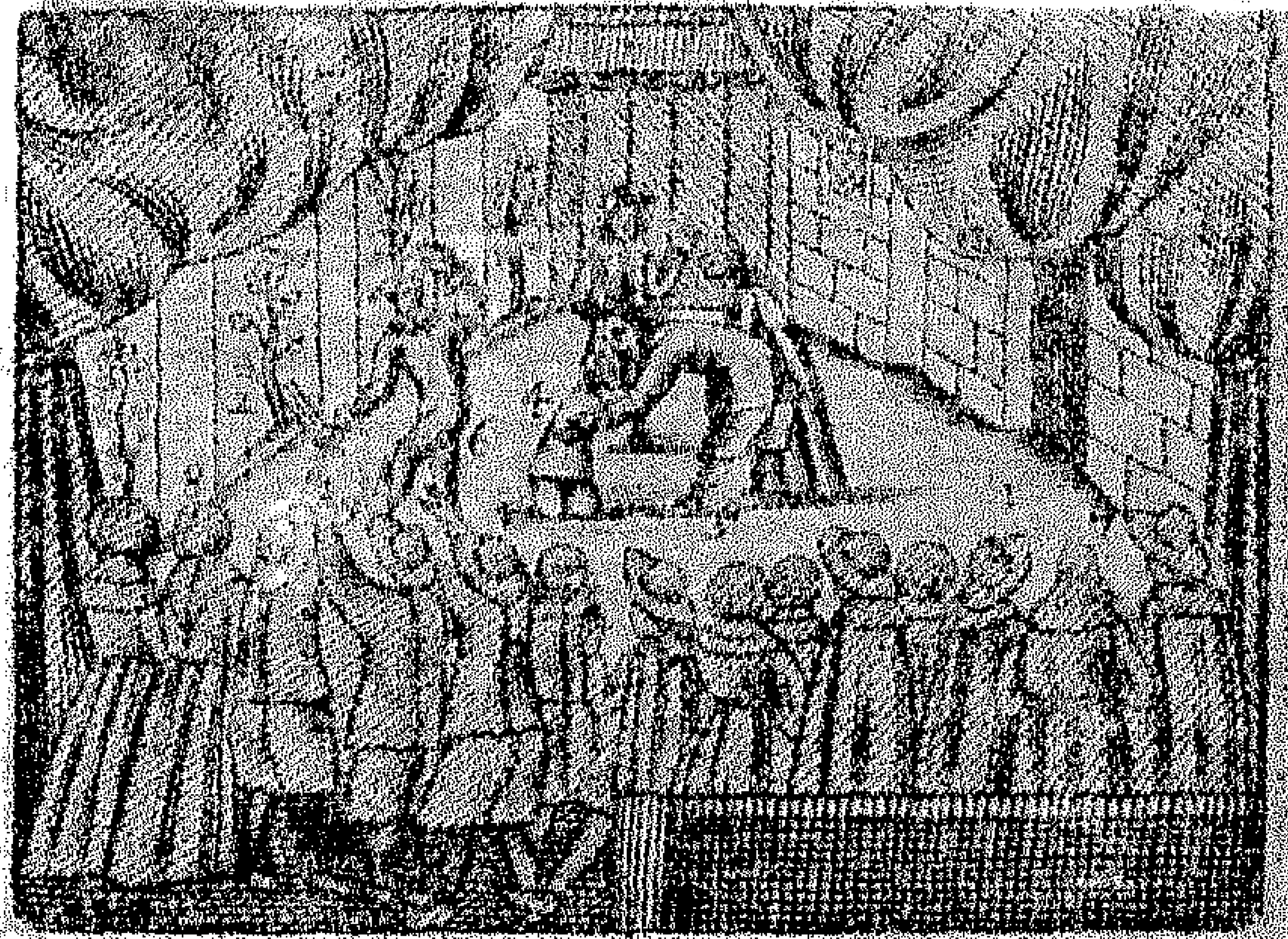
الا اننا ، في النهاية ، مضطرون الى الوصول الى استنتاج مؤداه : المسرحية في جوهرها ، لاتتألف الا من مظهر لطيف سطحي للحب والمكيدة ، والتنكر الذي ترفده عاطفة وطنية قوية • كانت المسرحية ولاريب ، مؤثرة في فعلها المسرحي ؛ اذ ان قصتها التي تتناول ثلاث فتيات شاء والدهن البخيل ان يقدمهن الى ثلاثة رجال : فرنسي وهولندي وايطالي ، لم تثمر ، ولكن الاب، بسلسلة من الحيل ، تمكن من الحصول على رضا عشاقهن الانكلـــيز ، وباستثناء القصة ، فالمسرحية لم تقدم شيئا ذا قيمة • اننا من حين الى حين، نلتقي بشيء اعمق قليلا كما في مسرحيتي (فورتوناتوس العجوز) ــ ١٥٩٩ ــ و (عطلة صانع الاحذية) ــ ١٥٩٩ ــ لديكر • ومع ذلك فهاتين المسرحيتين لاتستطيعان ان تمسا اهداب طيلسان شكسبير السحري • المسرحية الاولى تمزج بذكاء بين البشر الفانين وبين مخلوقات الخيال ، كما ان حوارها شاعـــري رهيف ، ومع ذلك فهي لاتتمكن من التقرب من خصائص كوميديـــات شكسبير • و(عطلة صانع الاحذية) بما فيها من شؤون غرامية ، وشخصية سيمون آير المرحة ، وفكاهة روجر وفرك ، يصح ان تعتبر احدى المسرحيات الرومانسية الساحرة في تلك الفترة ، بيد اننا مجبرون للاقرار بان سحرها يظل سحرا سطحيا ، دون الغور الى الاعماق •

الفصل الثالث : الدراما اليعقوبية والكارولينية

١ ـ الجمهور ودور العرض :

لقد انتهى سياسيا عصر وبدأ عصر جديد في سنة ١٦٠٣ ، عندما قضت اليزابيث نحبها ، في ختام عهد طويل الامد دام اكثر من اربعة عقود من الزمن حين تمكن جيمس السادس الاسكوتلندي التقدم جنوبا ببطء ليغتصب التاج الانكليزي باسم جيمس الاول. اما الامر فيما يخص المسرح ، فالانفصال بين القديم والجديد جرى في وقت مبكر بعدة سنوات أي في نهاية القرن السادس عشر تماما . فاذا كان من الممكن ان نعد البداية الحقيقية للدراما الاليزابيثية منذ انشاء المسرح الكبير سنة ١٥٧٦ ، فان نهايتها يمكن ان ترافق افتتاح مسرح(الغلوب) (سنة ١٥٩٩ ، ومسرح (فورتشون) سنة ١٦٠٠ . وفي الوقت نفسه الذي شيدت فيه دارا العرض بعظمتهما ، لتكونا مؤهلتين لفعاليات فرقتي رجال اللورد تشمبرلين ، ورجال الاميرال وفرق الصبيان ، التي كانت صامتة منذ ايام ليلي ، دخلتا فجأة حيز العمل الاحترافي . اذ في سنة ١٥٩٦ اشترى بربيج قسما من الابنية التي كانت ، في الاصل ديرا للرهبان السود ، فحول هذا القسم الى دار عرض ، اجرها لمنتجين اثنين اجتذبا اليها صبيان (التشابل) . كانت المغامرة مغامرة ناجحة مباشرة ، من بدايتها في سنة ١٥٩٩ او ١٦٠٠ . وفي غضون اشهر قلائل ، اشار شكسبير ، في هاملت الى (وكر الصبيان ، والعيون الصغيرة ، التي تشرئب فوق كل سؤال ، لتصفع باشد مايكون الظلم اعتسافا ، بسبب ذلك .) ثم يرصد شكسبير هؤلاء الممثلين الصغار : (انهم الان الموظة) (اذ انهم نقلوا)

هيركيوليس وحمله (شعار مسرح الغلوب) بعيدا ، بحيث اضطر الممثلون البالغون الى النزول الى الشوارع • وهكذا تثبتت في لندن دار العرض (الخاصة) لتكون اكثر اراحة بتسقيفها ودقة مواعيدها ، وغلاء موجوداتها من دور العرض (العامة) ثم شيدت ابنية اخرى على منوال (المسرح الكبير) و (الغلوب) و (فورتشون) اما المسارح التي تتميز باكثر سمات اوائل القرن السابع عشر فكانت تلك التي استوحت وجودها من دير الرهبان السود• ففي قرابة سنة ١٦٠٨ ، تسلم رجال اللورد تشمبرلين المسرح من الصبيان ليكون دارهم الرئيسة • وقد اقتفت فرق اخرى اثارهم ، بعرض خزينهم المسرحي في (كوكبت) او (فينيكس) في شارع دروري سنة ١٦١٦ ، وفي (سالسبوري كورت) ـ ١٦٢٩ ـ وغيرها من دور العرض الخاصة المماثلة وكل مانستطيع قوله : ان نقل المسرحيات من دور العرض العامة الى دور خاصة اصغر سعة ، لم يغير الامر تغييرا جذريا ، في طرائق التمثيل ومع ذلك ولما كانت دار العرض الخاصة ، تتربع في مبنى مسقف ، ادخلت الانارة الاصطناعية لاول مرة • وبمرور السنين ، سنحت الفرصة للتجريب في استخدام المشاهد • ومن هنا ، ومع بقاء المسرح على صلة قريبة بالتقاليد الاليزابيثية ، فانه كان يتحرك باتجاه شكله الحديث •



ان نجاح المسارح الخاصة ، كان مرده ، في المقام الاول ، تغير الامزجة والحركات الاجتماعية • فاثناء السنين الخمس الاخيرة من عهد اليزابيث ، كان الكثير من الناس قلقين ، مرتبكين ، مهمومين ، لان احدا منهم ، لم يكن متأكدا تمام التأكد مما سيحدث اثر وفاة الملكة ، فحرب (الورود) ظلت تفعل فعلها في الذاكرة • فضلا عن ذلك ، فان حادثة اسيكس ظلت تنشر الكآبة على ارجاء انكلترا كلها • فبالقياس الى الذين وقفوا من اسيكس موقفا مناوئا تبدت الاخطار التي قد تنجم مستقبلا ، اما بالنسبة الى الالوف التي اثر فيها بسحره الغريب ، فان اعدامه اثار مرارة وفزعا • وهكذا جثمت على النفوس روح مظلمة من سنة ١٥٩٨ الى سنة ١٦٠٣ ، كما لم ينجل ذلك الكدر في السنوات التي اعقبت مباشرة هزيمة الارمادا في سنة ١٥٨٨ ، والابتهاج الغامر الذي تمثل بعد ذلك الحدث • وحين اعتلى جيمس الاول العرش ، جلب معه جوا جديدا الى (البلاط) جاء معه الكثيرون من الطفيليين من اسكوتلند ، حتى انه كان سخيا في نثر الامتيازات على محاسيبه ، لانه كان مولعا بالحفلات والمآدب القاصفة ، وبالتالي ، فان فرقة (البلاط) انعزلت عن الجمهور المفكر الجاد • وفي هذه الظروف ، فان علية رجال الكهنوت الانكليز الذين كانو متأهبين لمؤازرة فكرة حق الملوك الالهي ، التي كونوا منها رأيا مناهضا تماما لمدرسة الفكر المتنامية باستمرار والمتصلبة على مر الزمن ، التي اعتنقت المبادىء البيوريتانية (الطهرية) والتي ايدت سلطة البرلمان • وبعد وفاة جيمس في ١٦٢٥ اورث ابنه تشارلس الاول ميراثا مريضا • ومع ان تشارلس كان رجلا محترما شخصيا ، الا انه ساعد على انقسام الامة • فقد اغضب البرلمانيين ، وقد تزوج اميرة كانت كاثوليكية متدينة ، كما انه استقبل بحرارة في بلاطه النبلاء الكاثوليك • ثم جاءت النهاية ، سنة ١٦٤٠ ، حين اندلعت الحرب الاهلية ، وبعد اندلاعها بوقت قصير ، تم تنفيذ حكم الاعدام بالملك •

ان معارضة الطهريين للمسرح ، وانتشار تعاليمهم تدريجا ، تسببا في تقليص حجم الجمهور المسرحي بالضرورة ، وفي الوقت نفسه ، اسهمت حركات اخرى في الاتجاه نحو تغيير العالم المسرحي • ففي غضون السنين الاخيرة من عهد اليزابيث ، كانت روح العصر تشجع على بروز طائفة من الشباب الغاضبين ، الذين كانوا يسعون للتعبير عن انفسهم من طريق الهجاء والسخرية ، مستهدفين دراما (واقعية) تتناول الشرور والرذائل الاجتماعية • ومع ان فعالياتهم شرعت في الظهور في دور العرض العامة ، الا انهم وجدوا دور العرض الخاصة انسب لهم وافضل • لم يكن جمهورهم جمهورا شعبيا ، لانهم ، كانوا — في الاساس — يوجهون جهودهم الى المثقفين خاصة• ومن هنا ، قدمت لهم (المسارح الصغيرة) فرصا تفوق الفرص التي يمكن الحصول عليها ، في مسرح (الغلوب او الفورتشون) • طبيعي ، ان دور العرض الخاصة ، لم تكن (خاصة) بالمعنى الحديث من الكلمة ، من حيث محدودية الجمهور ، بل كانت كذلك ، لان تكاليف الدخول ، كانت باهظة الثمن ، ومن الناحية الاقتصادية ، كان الجمهور يؤلف نخبة من المتفرجين ، متميزة عن سواد النساء والرجال ، الاوسع نطاقا ، الذين كانوا يترددون على العروض في دور المسرح العامة • كانت هذه هي البداية ، اما (موظة) المسارح الخاصة ، فقد توسعت بمرور الزمن حتى اننا حين نصل الى الفترة الختامية من حكم تشارلس ، نكون قد تهيأنا لان نقول : ان الدراما اصبحت المسرة التي تكاد تختص برجال البلاط وحاشيته • وواقع ان اول القرارات التي اصدرها البرلمانيون المنتصرون ، للحد من الفعاليات المسرحية والضغط عليها ، يشير بوضوح الى التماثل الوثيق بين المسرح وبين الفرسان المكروهين المبغوضين ، في اذهان عامة الناس •

فمن زاوية معينة من وجهة النظر ، كانت الدراما المنتجة من بداية القرن حتى غلق المسارح ، تكون وحدة واحدة : فاذا ماتحولنا باذهاننا الى الوراء من سنة ١٥٩٩ ، حين كان شكسبير يقدم (يوليوس قيصر) على مسرح (الغلوب) لوجدنا انفسنا وسط مسرحيات الفواصل الاخلاقية ، ومن هنا فتقنية وروحية العالمين مختلفتان الاختلاف كله • ومن جهة اخرى ، اذا انتقلنا باذهاننا الى اربعين عاما ، لاكتشفنا اننا في رفقة كاتب مسرحي كجيمس شيرلي ، الذي تعكس اعماله مدى التغيير الكبير في البيئة ، ومع ذلك ، فانها تقنيا وروحيا ، قريبة من المسرحيات التي كتبت في سنة ١٦٠٠ • ثم انه ، من الضروري ايضا ، ان ننظر الى مسرح السنين الاربعين هذه ، من وجهة نظر اخرى ، فاذا بذلك المسرح يتوزع الى ثلاثة اقسام : يمكن ان نطلق على القسم الاول اسم المسرح اليعقوبي المبكر ، حتى ولو انه تبنى السنوات الاخيرة من العهد الاليزابيثي ، الذي يمتد الى نحو سنة ١٦١٠ ، وهذا القسم يفسح المجال للقسم الثاني ، الذي يمكن ان يدعى العهد اليعقوبي المتأخر • ثم هناك القسم الاخير وهو مايعرف بالعهد الكاروليني ، الذي يغطي الفترة مابين ١٦٢٥ الى ١٦٤٠ • ومع تلاشي كل عهد في الاخر ، فان لكل خصائصه المتميزة •

٢ ــ الكوميديا الساخرة ، وكوميديا المواطن •

ان الجو السائد في دور العرض ، من ١٥٨٧ الى نحو ١٥٩٨ ، كان كما رأينا جوا رومانسيا ، ولكن ، اثناء ذلك العقد ظهرت امارات حركة لاتفتقر الى الواقعية • فقد نقلت مسرحية (اردين من فيفرشام) المأساة الى بيئة الطبقة الوسطى ، اما نظيرتها ، في الكوميديا ، فيمكن العثور عليها في المسرحية الذكية (امرأتان غاضبتان) لهنري بورتر ــ ١٥٩٨ ــ حيث نجد

فيها اسرتين برجوازيتين متورطتين في صراع ، تتلمس كلتاهما طريقها ، وسط اضطرابات ليل حالك الظلام • الاسلوب الواقعي ، في كلتا المسرحيتين ، اسلوب غير مقصود • اما مايميز السنين اللاحقة مباشرة ، فيتمثل في الجهد المقصود ، الذي تبناه الشبان الغاضبون لاستخدام الطريقة اللارومانسية ، بهدف تقديم نقد اجتماعي بروح ساخرة عموما • وبتطور الشكل الجديد من الكوميديا ، يبرز امامنا شاخصا رجل اسمه بين جونسن •

ان فرقة شكسبير ،التي تدعى (رجال اللورد تشمبرلين) عرضت النسخة الاولى من مسرحيته (كل انسان وطبعه الفكاهي) في سنة ١٥٩٨ ، ولكنه وجد جمهورا وممثلين افضل في دور العرض الخاصة • وما برحت مسرحية (كل انسان وطبعه الفكاهي) ان اعقبت بـ (كل انسان بعيدا عن طبعه الفكاهي) ــ ١٥٩٩ ــ و (عربدة سينثيا) ــ نحو ١٦٠٠ و (المتشاعر) ــ ١٦٠١ ــ و (ڤولبون) ــ ١٦٠٦ ــ و (ابيكونه ، او المرأة الصامتة) ــ ١٦٠٩ ــ و (السيميائي) ــ ١٦١٠ ــ و (مهرجان بارثولوميو) ــ ١٦١٤ ــ اصبح جونسن ، من خلال هذه المسرحيات ، من اكثر الكتاب الدراميين ، مثارا للجدل في ذلك العهد • ومع ان بعض المعاصرين رفعوا حواجبهم تأففا وتبرما ، فان نشر مؤلفاته جميعا في سنة ١٦١٦ يعتبر شهادة لما ناله من مركز مرموق • اذ لم يسبقه كاتب مسرحي ، في تميزه ، بنشر مجموعة اعماله لتكون رصيدا للمسرح ، ولم يجسر احد من الناس ان يعد تلك الكتابات مؤهلة لتلك المرتبة ذات الصوت الجهير •

ليست مسرحيات جونسن كلها ، باية حال ، مسرحيات واقعية شكلا • فالنسخة الاولى من (كل انسان وطبعه الفكاهي) لها منطلق ايطالي • انها جميعا مفعمة بروح واحدة ، وتستخدم على العموم اساليب متماثلة • اما هدفه الجوهري فجلي في مقدمة مسرحيته الاولى • وهناك نجده يعترض على الرغم من سعيه لاستحسان الجمهور ، على استعداده للتضحية بامانته

واستقامته ، من اجل خدمة (عادات العصر الشريرة) فهو لايرغب في اقتفاء اسلافه ومعاصريه الرومانسيين ، بعجل :

طفل في القماط ، يستبق رجلا ،
في نمائه بلحيته وملابسه ،
فاذا به يتجاوز الستين من عمره ،
متمنطقا بثلاثة سيوف صدئة ،
وبمعونة كلمات ذوات تفعيلات قليلة او نصف تفعيلة ،
يحارب فوق جرار يورك ولانكستر الطويلة الاعناق ،

هنا ، تتضح الاشارة الساخرة الى مسرحيات شكسبير التاريخية • وبدلا من ذلك يقول جونسن :

انه (يقصد نفسه) يرجو لكم ان تسروا لرؤية ،
مسرحية اليوم ، كما ينبغي ان تكون المسرحيات الاخرى ،
حيث الجوقة لاتطوف بكم على البحار ،
ولايتهاوى العرش المتداعي لكي يفرح الصبيان ،
ولاترى المفرقعات المنطلقة لتخويف السيدات ،
ولا الطلقة المقذوفة ، تسمع هنا وهناك ،
ليقال انها تهدر •
ولا الطبل العاصف يقصف ، ليقال لكم ،
ها ان العاصفة آتية لا محالة •

ومن هنا ، فهو يرغب في ان يرى :

اللغة والاعمال كما هي ، عندما يستخدمها الناس ،
والشخوص كما تختارها الكوميديا ،
حين ترينا صورة من صور الزمان •

بديهي ان جونسن يعارض اشد المعارضة الكوميديا الرومانسيـــة والمسرحيات التاريخية ، معترضا عليها لسببين : اولا ، لانها كما ندعوها نحن المحدثين (هروبيـــة) • ثانيا ، لانها تفتقر الى الشـــكل الكلاسي الدقيق وتنغمس في المؤثرات المسرحية الرخيصة • ولذلك ، فهو يسعى لتصحيح هذين الخطأين ، بالرجوع الى نسوذج الدراما اللاتينية ، بما يتصف به ذلك النسوذج من حبكة دقيقة ، وبجعل كوميدياته تنحو منحى التعليق على شرور عصره واخطائه • ومن اجل تنفيذ هدفه هذا تبنى نوعا خاصا من المعالجة في عرض شخوصه • ان كلمة (الطبع) تبدو في عنوان مسرحيته الاولى ، ومن ثم اصبح مألوفا ، ان يطلق اسم (كوميديا الطبائع) على شكل مسرحه الكوميدي • ومن اجل ان نستوعب اهمية المصطلح ، لابد لنا من الرجوع الى ما كان سائدا في المعتقد الطبي يومئذ ، في ان الانسان له اربع (طبائع) اساسية او اخلاط (تتألف من الدم والبلغم والصفراء والسوداء) • ان هذه الطبائع تكون متناسقة في مفعولها ، بحيث يتأتى الانسجام من ذلك التناسق ولكن في عدد كبير من الناس ، يتغلب طبع او طبعان ، بحيث ينتهي الامر الى تحطيم الطبائع الاخرى ، مما يؤول ، في النهاية ، الى المرض • يطبق جونسن هذا المفهوم الطبي على شخوصه •

ها هو يفسر مرة اخرى اهدافه بدقة ووضوح بقوله :

في كل جسم بشري ، تسري الصفراء والسوداء والبلغم والدم ،
ولانها تجري باستمرار ، فهي لدى البعض فائضة ، غير مكبوتة ،
نراها تسمى الطبائع •

الى هذا الحد ، قد يكون الامر مجرد استعارة ، مطبقة على الميول العامة ،

ولكنها قد تستولي على انسان ما ، بحيث تكون احدى الصفات هي الغالبة ،

عندئذ ، يصبح الانسان ، بجهوده وروحه وقواه ، اسيرا لها ، وفي احتشادها ، لكي تنطلق الى الخارج ، يمكن ان نطلق على هذا التفجر اسم الطبع •

واذن ، جهد جونسن ، في عرضه الساخر لصورة المجتمع ، الا يقدم اشخاصا معينين ، على خشبة المسرح ، بل انماطا منهم كالاب العجوز الشكس ، والبخيل الشحيح ، والجندي والمختال ، والزوج العيور •

يتصف اسلوب جونسن الساخر بالقوة والضعف معا • ومما لاريب فيه ، انه يمتلك قوة في تخطيطه المعماري لمسرحياته ، وفي وضع شخوصه النموذجية على خشبة المسرح ، اما حواره ففيه لذعة وظرف ودقة تصويب مهلكة احيانا • ومع ذلك ، فان هذا الكاتب الذي كان معاصروه يضعونه في مرتبة اعلى من مرتبة شكسبير ، قلما تنتج الان مسرحياته على المنصة • حتى حين يفسح المجال النادر لـ (كل انسان وطبعه) او لـ (ڤولبون) ، فان اية منهما لن تجد الصدى المطلوب ومرد ذلك جزئيا يعود الى محلية موضوعات الكاتب • ان أي كاتب يعتبر الدراما معينا للتعليق الاجتماعي يحدد بقاء شعبيته على مر الزمن • على اية حال ، ينبغي ان نتجاوز هذا الامر اذا اردنا ان نقدر مكانة جونسن تقديرا صحيحا • انه ساخر رائع ، لكن سخريته لم ترافقها رؤيا ايجابية ، بل ان سخريته شخصية بمعنى مزدوج • صحيح انه كان يرى الاخطاء والشرور بوضوح في مجتمع عصره ، لكنه لم يستطع ان يرينا صورة عالم افضل • لقد انزل ضربات شديدة على التبجح والعجرفة، الا ان هاتين الصفتين كانتا من ميزات طبيعته نفسها • وقد اقر بانه تبنى وجهة نظر محايدة تجاه العالم الاجتماعي • غير انه ، في الواقع ، افسد العديد من مسرحياته باقحام شخوص تافهة عليها • ففي العقدة الرئيسة في (كل انسان بعيدا عن طبعه) نرى الفكاهة تتجاوز ، في فعلها ، الشخوص الفكهة ،

حتى ينطبق ذلك الامر على نفسه ، بتخطيط بالغ الجودة • غير ان الشخوص من اضراب كلوف وكارلو بوفون وبرنتارفولو ، ليست سوى كاريكاتيرات تسل خصومه • وبذلك هبطت المشاهد الى مستوى الفظاظة في محورها الشخصي • وفضلا عن ذلك ، تكاد المشاركة الوجدانية تنعدم في مسرحياته، وبسبب ذلك ، كان حريا بجمهوره ، الا يغادر المسرح راضيا ، على الرغم من حرارة توبيخه القاسي • فـ (فولبون) تؤثر فينا باداتها المرعبة للجشع والخداع والتحرق الشهواني ، بيد ان شخوصها من اضراب كورباشيو وفواتور تشبه خلائق كابوس ما ، اما مكائدها الانانية التي تهيمن على انتباهنا ، فانها ، لانتفاء عناصر مناقضة لها ، تحملنا حملا على الملل ، ان لم تقل على القرف • فمن المضجر ، ولاريب ، ان نعيش ثلاث ساعات ، بمعية المسوخ والحمقى والاوغاد •

اما (ابيكونه) فهي كوميديا زاهية متفردة ، وسط مسرحيات مريرة ، في حين ان الضحك الغني بالمرح ، يمتزج بالتعليقات اللاذعة الساخرة في (السيميائي) و (مهرجان بارثولوميو) وبهذين العملين ، انتهى عمل جونسن الابداعي الحقيقي في المسرح • لقد كتب كوميديات اخرى ، لكنها اقل براعة في تركيبها وتكوينها ، ذلك ان المبالغة والتفاهة قد افسدتها • مهما يكون من امر، فقد اتخذ كتاب دراميون آخرون اسلوبه، مكيفين ذلك الاسلوب لاغراضهم الخاصة • اذ سبق لجورج تشابمان ، صديق جونسن ، باتجاهه الكلاسي ، في سنة ١٥٩٧ ، ان كتب كوميديا ، تحت عنوان بارز ، (مرح يوم فكاهي) فيها عرض معالجة مماثلة ، في رسم الشخصية ، ثم ظل طوال سنين يسهم في المسرح بعدد من المسرحيات المهمة • غير ان اسلوب تشابمان ، في

تناوله ، يختلف عن زميله ، في انه مزج بين الهدف الساخر والاغراء الرومانسي وهكذا تقدم مسرحية (السيد الحاجب) — ١٦٠٢ — الارملة العجوز كورتيزا وبوغيو الاحمق وساربيفو المتحذلق في نطاق يكاد يكون مأساويا كوميديا يتناول الحب والمغامرة • وفي (المسيو دوليف) — ١٦٠٤ — ثمة خداع ، على طريقة جونسن ، يقع ضحيته دوليف ، بسبب رودريك وميفيرون الذكيين • اما خلفية القصة فتستند الى حزن عاطفي ، يسري في عروق مارسيلينا التي تنذر نفسها لعزلة دائمية ، بينما الكونت سانت آن يعيش عزلته نادبا فقدان زوجته • حتى مسرحية (دموع الارملة) نحو — ١٦٠٩ — التي تظهر بصورة ساخرة ضحالةتفاني احدى النساء ،موضوعة فيجو رومانسي ان منطلقات مسرحيات تشابمان ، بما فيها من حس فكاهي فوار ، تجعله يسر دائما بالنكتة العملية ، وتفصل كوميدياته عن كوميديات جونسن ومماهو جدير بالذكر ، ان المسرحية الوحيدة التي يختارها الكاتب ابتغاء المعالجة (الواقعية) هي (هيا الى الشرق) — ١٦٠٥ — وقد تعاون ، في كتابتها ، مع جون مارستون وجونسن نفسه • وهذه المسرحية التي تمركزت في لندن تقدم لنا صورة ساخرة اخلاقية عن شاب متمرن ، طيب القلب ، يدعى غولدنك ، يتزوج ابنة معلمه ، وعن شاب سيء الخلق ، متمرن كصاحبه ، يدعى كوكسلفر ، ينهب مال سيده ، مبددا اياه لينتهي اخر الامر نهاية فاجعة• كان تشابمان صديقا لجونسن ، بينما كان توماس ديكر ، احد كتاب المسرح يومئذ ، بما امتاز به من حيوية وطلاوة ، من خصومه • وبين بواكير الكاتب الاخير مسرحية بعنوان (عتق الشاعر الفكاهي) — ١٦٠١ — حيث نجد احد شخوصها الرئيسة ، يمثل كاريكاتيرا ساخرا لشخصية مؤلف (المتشاعر). ويدعى هذا الشخص هوراس • هوراس هذا انسان دوغماتي متزمت ،مغرور،

ينظم الاشعار ، ويجاهد ان يكتب بمعونة معجم خاص بالقوافي • اما اكثر المشاهد تألقا في الكوميديا ، فهو المشهد الذي يقدمه ، وهو في غرفة المطالعة ، حين يحاول ان ينظم قصيدة غنائية • جاء فيها :

كاهنك اوحى لي ،
واليك ، باسمك الخالد ،
في ـ في ـ نغمات ذهبية ،
اليك ، باسمك الخالد ،
بانشراح مقدس طافح ـ فائض ، سابح ـ سابح ـ
سابح في انشراح مقدس ـ
اسم خالد ـ لعبة ، سيدة ، مدجنة ـ عرجاء ـ عرجاء ـ عرجاء
اللعنة ، العيب ، العار • اعلن ماذا !
اعلن بانشراح مقدس طافح
انا الذي اوحي الي الكاهن ماأوحى •
اليك والى اسمك الخالد
بنغمات طافحة باللهب والمرح ،
حسنا ، حسنا تلك نغمات طافحة بالمرح واللهب •

مهما يكن من امر ، فان مواهب ديكر لاتكمن في السخرية ، بل في استغلال الكوميديا الواقعية بما فيها من حرارة ومحبة يكرههما جونسن • ان ديكر ينماز بمشاركة وجدانية ، فكهة ، طيبة • وقد اوضحت مسرحية (صانع الاحذية) هذا الامر منذ بداية عمله الفني • يتبين ذلك ، على نحو متعادل ، في الصورة العاطفية المثيرة ، المتجلية في مسرحية (الفتاة الهادرة ، او مول النشالة) ـ نحو ١٦١٠ ـ بعد ذلك بعقد من الزمن •

ان تعلق ديكر بشوارع لندن ، يجد انعكاسه في رسم توماس مدلتون للخطوط الكبرى التي تبرز الحياة في العاصمة ، وبعيدا عن مرارة جونسن ، يعرض الجانب المظلم من الوجود امامنا • بدأ مدلتون ، شأنه شأن تشابمان ، بمسرحيات ذوات منطلقات رومانسية — فـ (القانون القديم) — ١٥٩٩ — و (النبيل مفشي الاسرار) — نحو ١٦٠١ — و (العنقاء) — نحو ١٦٠٣ — • الا ان مواهبه الاصيلة توضحت ، عندما تبنى الاسلوب الواقعي : كما في مسرحيتي (خدعة لاقتناص الرجل العجوز) — نحو ١٦٠٥ — و (العالم المجنون ياسادتي) — نحو ١٦٠٦ — • ان الشخوص في هاتين المسرحيتين ، لاتثير انتباهنا ، لاننا في عالم من الانماط المجردة كالمال والذخيرة والجشع والشح•

ومن جهة ثانية ، فان الحوار مفعم بالطلاوة ، وتنتظم المكائد براعة ملحوظة • وتشكل الجريمة والرذيلة العناصر الرئيسة المكونة للعقد • بينما المشاهد تعج بالنشاط والحيوية • ويمكن ان يلاحظ ان المسرحيتين المذكورتين سابقا ، تفصحان عن ميزة اخرى من ميزات الدراما ، عمل الكتاب الواقعيون على انمائها ، وهي تتجلى في التعارض بين الشباب والشيخوخة ، مع التزام جانب الشبان • ففي مسرحية (خدعة لاقتناص الرجل العجوز) يمثل امامنا البطل (ونكوود) وهو رجل داعر ذو طبيعة مرحة يحتال على سلب املاك عمه (لوكر) • فيرتب خطة تتبدى في تعريف عمه باحدى الخليلات المومسات ، متظاهرا بانها ارملة غنية وقعت في اسار حبه • اما لوكر الذي تزل قدماه ، فيقتنع باعادة املاكه اليه • ان عقدا من هذا الضرب ، تتكرر كثيرا بمرور السنين ، بحيث يتكاثر احفاد (ونكوود) على نحو ملحوظ • فالشبان النبلاء وصيادو الحانات ، والاخوان الفقراء المحرومون ، يدعون الى الشراب ، الذي يجعل مواهبهم الذكية تنتصر على الجشع وقسوة الحياة •

٣ ـ ازدهار المأساة : ـ

ان الشيء المهم والمثير في هذه الفترة يتمثل في واقع المزاج الجديد ، الذي يشجع المشاهد الواقعية الساخرة ، ويشد من ازر المحفزات التي تسبب في التطور العظيم الذي اعتور المأساة منذ عهد الاثينيين القدامى . وكما رأينا ، لم يزدهر المسرح المأساوي ، بعد عهد مارلووكايد ، فالعقد المحصور بين ١٥٨٩ و ١٥٩٩ ، تمكن من التعبير عن رغائبه بجدارة في الكوميديا الرومانسية والمسرحية التاريخية . مهما يكن من امر ، فان السنة الاخيرة شاهدت نضوب معين المسرحيات الانكليزية التاريخية . وفي كل عهد ، منذ حكم ادور الاول الى نهاية القرن السادس عشر ، كانت المعالجة الدرامية تختص بفترة معينة تاريخيا ، على اثر انتاج (هنري الخامس) لشكسبير .

ان وفاة اليزابيث جعل من الممكن لكتاب المسرح ، ان يعالجوا العهد التيودوري ، في اوائله . وهو مالم يجرأوا على مسه ، في غضون حياة الملكة. فانتهز الكثيرون من هؤلاء الكتاب تلك الفرصة بتلهف . وهكذا تعاون توماس ديكر واخرون في وضع مسرحية (سير توماس ويات) ـ نحو ١٦٠٤ ـ وهي تتناول المصير المؤسي لليدي جين غري . كما كتب صموئيل راولي مسرحية بعنوان (حين تراني تعرفني) ـ ١٦٠٤ ـ وهي تدور حول حياة هنري الثامن . وتوج توماس هيوود تلك الاعمال بمسرحيته (ان كنت لاتعرفني ، فانت لاتعرف احدا) بقسميها الاول والثاني ـ ١٦٠٤ ـ عالج فيها (مشكلات الملكة اليزابيث) . اما شكسبير ، في ختام عمله الفني ، فقد قدم (هنري الثامن) ذات المسحة المشجية الحنون في سنة ١٦١٣ . وبالاساس لم يكن ثمة شيء كثير يستطاع انجازه بصدد هذا النوع من المسرح الذي تلاشى تدريجا . فحين كتب جون فورد مسرحيته المتأخرة (بيركن وربيك) ـ ١٦٣٣ ـ اضطر الى الاقرار بان هذا الضرب من المسرح التاريخي قد مضى زمانه ، منذ عهد سحيق ، لانه اصبح (قديم الطراز) .

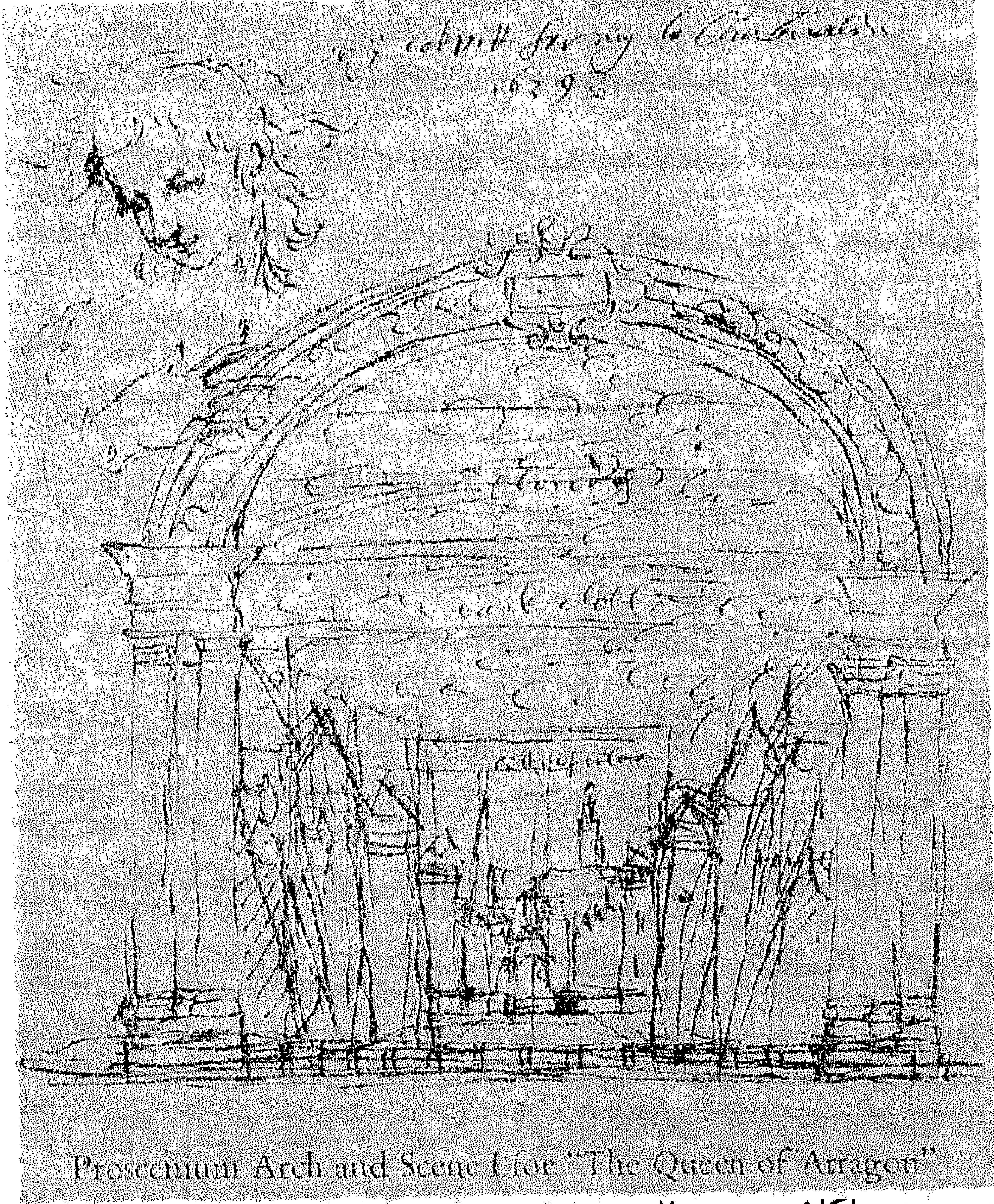
وعلى الرغم من بروز المدرسة الواقعية ، فان الكوميديا الرومانسية نجحت في استعادة شعبيتها ، ذلك ان شكسبير لم يكن وحيدا في اضفاء الروح عليها ، لتتلاءم مع رغائب العصر الجديد . فـ (الليلة الثانية عشرة) ـ نحو ١٦٠٠ ـ مع سوداويتها المشربة بها ، تلك السوداوية المعدومة في كوميدياته المبكرة ، تظل مسرحية رومانسية خالصة . ولكن سبق له في (تاجر البندقية) ـ ١٥٩٦ ـ بما فيها من مشاهد تنتصب على نهر ريالتو ، و (ضجة حول لاشيء) ـ نحو ١٥٩٨ ـ بثيمة الهجران والموت المرتقب ، أن شرع في تعميق مضمون كوميدياته ، وفي (كل ماينتهي بخير فهو خير) ـ نحو ١٦٠٢ ـ و (دقة بدقة) ـ ١٦٠٤ كان يسعى على نحو واضح ، لعكس المزاج الذي حرك جهود جونسن . وهذا الامر يبدو اكثر وضوحا حين نرجع الى (ترويلس وكريسدا) الغريبة ـ ١٦٠٢ ـ التي لم يستطع معاصروه تصنيفها ، والتي تعبر ، في مشاهدها بجلاء عن القلق والحيرة . ان التغيير في المضمون والمزاج يقنعاننا على فصل هذه الاعمال عن اوائل الكوميديات لتصنيفها تحت عنوان (الكوميديات السوداء) او (المسرحيات الاشكالية) ومعالجتها ، حسب ادراكنا تبين على انها بين اهم كتابات شكسبير جميعا . وفي الوقت نفسه ، نحن مضطرون الى الاعتراف بانها دراميا غير مرضية ، لانه جرت محاولات لفرض الاشكال الرومانسية عليها ، دون ان يكون لها القدرة على تمثلها . ان (كل ماينتهي بخير ...) لم تثر اهتماما على المنصة حتى في افضل الانتاجات التي تناولت (دقة بدقة) لان الجمهور وجد من الصعوبة ان يوفق بين الحدة المأساوية التي تميزت بها قصة انجيلو وبين الالتواءات والخدع وانعطافات العقدة الرومانسية ، ومع ان (ترويلس وكريسدا) قد اثارت بعض الاهتمام بالقياس الى المتفرجين المحدثين ، الا أن تناقضاتها المحيرة لم تستطع ان ترضى الجمهور ارضاءا تاما .

وعلى شاكلة شكسبير سعى كتاب اخرون لاستخدام الاسلــــوب الرومانسي لاغراض جديدة ، الا ان الانطباع كان مماثلا للانطباع السابق • يكفينا ، في هذا الصدد مثل واحد • ففي سنة ١٦٠٢ او ١٦٠٣ ، كتـــب مدلتون (العنقاء) وقد اختار لها منطلقا خياليا ملائما لكوميديا رومانسية تتناول بلاط دوق فيرارا ذي الهوية الغامضة • وفي ذلك النطاق ، وضع سلسلة من الاحداث ، مزج فيها بين المكيدة المصطنعة ، وبين الهجاء الاجتماعي • تمثل (العنقاء) اميرا شابا ، يؤمر بالسفر خارج بلده ، ولكنه يظل في الوطن متخفيا ، قاصدا ان يكشف الممارسات الخبيثة التي كان يجترحها لوسوريسيو واينفيستو ولوردات اشرار اخرون • ومن تلك الممارسات بيع احدهـــم لعقيلته الشريفة الى واحد من هؤلاء اللوردات ، كما تخصص احـــدى الشابات للعناية بخالها فالسو الذي يسرق مالها ، بعد ان يسعى محاولا اغواءها ، اما خدم فالسو الثلاثة لاترونيلو وفوكاتو وفريتفو فيساعدهم سيدهم للاحتيال على الفقراء • اما ابنته ، زوجة احد الجواهريين فتحتفظ بعلاقة مريبة بعشيقها الفارس • في حين ان تانكل ، المحامي الوغد ، يسعى لتحطيم موكليه بتشجيعهم على اقامة الدعاوي • هنا يبدو امران واضحان يتمثلان في عدم ملاءمة المجال الرومانسي لاستغلال الهجاء الاجتماعي ، والميل للرجوع الى الوسائل المستخدمة في المسرحيات الاخلاقية القديمة •

ومن حسن حظ شكسبير والعديد من زملائه ، انهم ادركوا ان ما كان يرغبون في انجازه ، في هذا الجو المسرحي والاجتماعي الجديد ، كان يتطلب منهم تبني شكل درامي يختلف عن الكوميديا الرومانسية • ففي سنة ١٥٩٩ قدم شكسبير (يوليوس قيصر) كما قدم مارستون قسمي مسرحيته المتميزة (انطونيو وميليدا) الاولى تواكب سلسلة المآسي اليعقوبية العظيمة ، ومع ان

الثانية ليست عملا فنيا بارزا ، فهي ذات قيمة خاصة ، لاستيعابها المزاج المتغير في تلك الفترة • يقدم لنا مارستون ، في القسم الاول من (انطونيو وميليدا) كوميديا رومانسية (ساخرة) قريبة الشبه باسلوب (العنقاء) ان انطونيو ووالده اندروغيو ، دوق جنوا ، يصابان بهزيمة على يد بيرو ، دوق البندقية ، حتى تخصص جائزة لرأسيهما • يستخفي انطونيو عن الانظـار بتقمصه لشخصية عفريـت امازونـي ، فيتمكـن مـن التسلـل الى بلاط بـيرو ، ومن هناك يفـر بمعية خليلتهـ المحبـوبة مليدا • فتتوالـى المغامـرات الواحـدة تلـو الاخـرى • وفي النهايـة يتجنب بيرو غضبه الحسود ، على حين غرة ، مرحبا بالابن والاب المنفيين • نحن هنا ماثلون على ارضية اليفة • اما القسم الثاني من المسرحية ، فيبدأ على نحو مفاجيء بتغيير البيئة تغييرا تاما • حين يدخل بيرو نجده (عاري الذراعين ، مضرجا بالدم ، ممتشقا السيف باحدى يديه ، وبيده الاخرى مشعل) • ومن هنا يصبح الانتقام والقتل ثيمة الفعل ، فيذبح اندروغيو ، فيظهر بشكل شبح لابنه ، ثم يهلك بيرو على يد انطونيو وسط اقنعة البلاط لقد تلاشى جو الكوميديا الرومانسية ، لتحل محله روح رومانسية جديدة• ان عمل مارستون ، في العديد من الاوجه ، عمل هزلي ، الا انه يرسم صورة صادقة للعصر • ففي القسم الاولى من (انطونـيو وميليدا) تبنى الكاتب اسلوب الكوميديا الرومانسية ، محاولا ان يوفق بينها وبين الاغراض الاخرى التي تتجاوز الاغراض المقدرة اصلا • وفي القسم الثاني ، يعود الكاتب مباشرة الى اسلوب (المأساة الاسبانية) متبنيا بصراحة الشكل المأساوي • وفضلا عن ذلك ، فان الشكل الذي انتقاه ، يشير باستمرار الى الاتجاه نحو هاملت •

لابد ان هاملت ، قد ظهرت على المنصة بعد سنتين ، اي في سنة ١٦٠١ ٠ ثم تبعتها (عطيل) و (ماكبث) و (الملك لير) بين سنتي ١٦٠٣ و ١٦٠٦ ، ولابد ان (انطوني وكيلوباترا) و (كوريو لانوس) و (تيمون الاثيني) قد كتبت بعد ذلك الزمن مباشرة تقريبا ٠ وفي هذه المسرحيات التي يبدو فيها شكسبير متقلص القبضة ، في محاولته لتوسيع مجال الكوميديا الرومانسية



Proscenium Arch and Scene I for "The Queen of Arragon"

نراه قد وجد ماكان يسعى اليه جادا ، فنجاح المسرحيات الاربع ، من هاملت الى الملك ليرترينا بجلاء انه كان يعطي للجمهور ، ماكان الجمهور بحاجة اليه ٠ وبعد مرور عدة سنوات ، عاد مارلو وكايد بروحيهما الى الحياة ، روحيهما

المتمازجتين ، مع اضفاء قوة جديدة طريفة عليهما • ان حدة الاول وحسه بالجلال والعظمة ، قد ارفدا بقوة درامية • فلم تنعكس ثيمة (المأســـاة الاسبانية في ثيمة هاملت حسب ، بل ان كل الميزات التي تفرد بها عمل كايد وقد تسلمها شكسبير لاعادة صياغتها • ذلك ان عناصر القلق والمرارة والسوداوية التي افرزتها تلك الفترة قد لقيت شكلا من التعبير اضفى على هذه المآسي وجودا دائميا ذلك ان الكوميديا الرحبة لاتستطيع ان ترفد المسرح بشيء يتجاوز مزيجا من العناصر المتناقضة غير المرضية ، بينما الكوميديا الواقعية حتى في يدي استاذ كجونسن تكاد لاتتخطى ماهو محلي ووقتي ، اما في مآسي شكسبير ، فان ماهو راهن مباشر يتحول الى ماهو خالد •

على كل حال ، بقولنا هذا ، ينبغي لنا ان نكون دقيقين ، لكي نلاحظ ان مسرحياته الثلاث الاخيرة التي تدعى المسرحيات (الرومانية) تختلف عن سابقاتها • انها ليست فقط مختلفة عن الاخريات ، في معالجتها للثيمات الكلاسية بل انها مصاغة بشكل اخر • فمن هاملت الى الملك لير يخامرنا الانطباع ان هدف شكسبير الاسمى كان يتجلى في انتاج عمل مدروس لمنصة المسرح ، أي ان الكاتب الدرامي هو الذي يمسك بزمام الموقف • ومن (انطونيو) الى (تيمون) نرانا ميالين للشعور بان الشاعر هــو الذي يتحكم في الكاتب الدرامي • واذا استثنينا الواقع الظاهر فان (تيمون) تركت غير مكتملة ، فمفهومها شاعري اكثر مما هو درامي ، في حين يمكن الاقرار بان (كوريولانوس) انجاز بارع ، دون قبولها بصفتها مسرحية مرضية تماما• اما (انطونيو وكيلوباترا) فهي ، ولاشك ، تؤثر فينا عند قراءة نصها اكثــر من رؤية مشاهدها على خشبة المسرح •

ليس من الضروري ، في أي مسح عام للدراما ، ان نمضي في التعليق على مسرحيات معروفة جيدا كهذه المسرحيات ، غير انه من المهم ان نضعها في مكانها الملائم في نطاق النموذج الارحب، المتمثل في المسرح المعاصر يومئذ • وبين زملاء شكسبير الدراميين ، عدد كبير ، منذ جونسن ، من جرب الشكل المأساوي في ذلك العقد من الزمن • الا انه ليس من واحد منهم ، جدير ان يقف بجانبه ، ليس منهم من استطاع ان يصل الى تأثيره المعقد ، الذي رفد به شخوصه الحية ، او ان يصل الى مدى حركة مسرحه من البداية المقترحة الى الخاتمة ، ولا الى الفعل المتفرد المنسجم ، السياسي والميتافيزقي ولا الى براعته الكاملة في السيطرة على مادته المنوعة • وفي الوقت نفسه ، فالشكل المأساوي ، الذي يرتبط بوثوق بمتطلبات تلك الفترة ، قد افرز سلسلة من المسرحيات ، حتى ولو انها لم تستطع استحضار رؤيا شاعرية منسجمة تماما ، فانها اسهمت في المسرح اسهامات بارزة •

طبيعي ان تكون هناك اخفاقات عديدة من شتى الانواع المتناقضة • فمسرحيتا (سيجانوس) — ١٦٠٣ — و (كاتلين) — ١٦١١ — لجونسن ، بالرغم من طموحهما وما بذل فيهما من عناية ، ليست لهما قيمة درامية بالفعل • انهما قد يمثلان عددا من الاعمال المشابهة لهما ، من تلك التي استلهمت حلما بارعا بدلا من الحماسة المسرحية • وعلى الضد من هذا الامر ثمة مسرحيات كمسرحية (مأساة هوفمان) او (انتقام) لهنري تشيستل — نحو ١٦٠٢ — ومسرحية (الفونسوس — امبراطور المانيا) المجهولة الاصل ، واللامحددة تاريخيا تموج بالصنعة المسرحية • ففي الاولى تتوالى الاحداث المتوهجة ، بينما البطل الكئيب يسعى جاهدا كي ينتقم لمقتل والده ، فيغتال اعداءه ، ثم يموت في النهاية ، لانه سمح لـ (جمال امرأة مخادعة) ان يحرفه عن قصده الرئيس • اما في مسرحية (الفونسوس) فالبطل غول شرير يتنقل من جريمة الى اخرى ، حتى يمسك به ضحاياه الذين كان ينوي الفتك بهم ، فيحمل حملا على الالحاد ، ثم يطعن طعنة تصل الى قلبه •

من البديهي ان الجمهور المعاصر ، كان يسر بعض السرور بهذا النوع الخشن من المسرحيات ، فيتمتع بالاثارة المتأتية من التأمل في حدة الشر ، ويستأنس برصد عقد المكائد المتشابكة ، كما كان متأهبا للترحاب بالمآسي العميقة الاغوار . فمثلا ، قدم جورج تشابمان لذلك الجمهور سلسلة من المسرحيات كانت تستلهم مفهوما فلسفيا، على الرغم من اقحامها بالمشاهد العاطفية الجياشة .

ففي سنة ١٦٠٤ ظهرت (بزي دامبوا) التي تستند ، في احداثها ، الى ما كان يجري في البلاط الفرنسي . البطل فيها رجل قاس ، قوي الارادة ، ولكن صياغتها تكاد تكون مارلوية . اما مغامرات قصتها فتتألف من الكفاح المستمر ، واستحضار الشياطين ، وزيارات الاشباح ، والرسائل الموقعة بالدم ، كل هذه الامور كان يمكن ان تبدو مضحكة لو لم يستطع تشابمان ان يقنعنا ان هدفه ،في الاساس هو وضع صورة رجل عظيم على المنصة ، رجل لاينحني لله ولاللانسان ، شخص يضع القانون بين يديه . اما روح بزي فتهيمن على مسرحية ثانية هي (انتقام بزي دامبوا) ــ نحو ١٦١٠ ــ حيث فيها كليرمون اخو بزي الميت ، بما عرف به من هدوء واتزان وتعمق يساق سوقا للانتقام خلافا لغرائزه الفطرية . اما المسرحية الاخرى (مؤامرة بايرون ومأساته) ــ ١٦٠٥ ــ بقسميها ، فتتناول حياة وهزيمة بطل ثان طموح، متعثر ، يمثل صورة درامية لرجل يمتلك فضائل ونواقص تتماثل مع تلك التي كان ايرل ايسكس يمتلكها ، قبل ان ينفذ فيه حكم الموت من عهد قريب . والى ذلك التماثل يشير تشابمان بصورة بارزة . اما مسرحية (مأساة شابوت اميرال فرنسا) ــ نحو ١٦١٣ ــ فان دراسات المأساة السياسية ، تنتهي بتناول حياة رجل نبيل الذهنية ، متواضع الاصل ، اشتغل في خدمة الملك ، فتقدم في مناصبه ، وسط فساد الاخرين ، الى ان حطم قلبه شك سيده الذي لم يكن يستند الى اساس .

ان غرضا يختلف اشد الاختلاف هو الذي يبعث الحياة في مسرحيات جون ويبستر ، فـ (الشيطان الابيض) ـ نحو ١٦١٠ ـ و (دوقة مالفي) ـ نحو ١٦١٤ ـ بين المآسي اللاشكسبيرية القليلة ، في ذلك العهد ، قد تمكنتا من الحفاظ على شهرتهما ، وحتى ان يشهدا احياءهما احيانا على المنصة • كلتا المسرحيتين تمثلان في عالم موغل في الشر • تركز الاولى على امرأة ، تدعى فيتوريا كورومبونا ، التي يمكن ان نعتبرها نظيرا انثويا لبطل مارلوي وهي معدة للانغمار في اية جريمة ابتغاء تحقيق اغراضها الطموحة • والثانية ترينا دوقة نبيلة تقع في شباك رجال طموحين قساة ، وبعد ان تتعذب ، في الروح والجسد ، تموت ميتة شقية • كان ويبستر رجلا في منتصف الطريق نحو العبقرية ، فهو ، من بعض الاوجه ، يعرض لنا براعة الكاتب الدرامي الاصيل ، في تناول مشاهده حتى لايكاد احد يضاهيه في استحضار الاوضاع السوداء الرهيبة ، التي يضيئها الخيال الساكن على حافة التفكير في المـوت ومع ذلك ، فلا تستطيع اية مسرحية من المسرحيتين ان تحظى برضانا التام لان الرؤيا فيها تذوي وتذبل ، او تتلاشى ، او تفقد نفسها في ارتباك محير •

انه ربما الكاتب الدرامي الاقرب الى شكسبير مكانة ، بقوة تصويره للشخصية الانسانية • غير ان مآسيه تسلط الاضواء على قوة شكسبير المجيدة دون ان تضاهي تلك القوة •

ان عالم ويبستر الشرير ، يبدو في اشكال متنوعة ، في (مأساة المنتقم) ـ ١٦٠٧ ـ و (مأساة الملحد) او (مأساة الرجل الشريف) ـ نحو ١٦٠٨ ـ اما الاخيرة فقد كتبها سيريل تورنير على التحقيق ، بينما يمكن ان تكون الاولى من تأليف الكاتب نفسه ، على وجه الاحتمال • تقدم الاولى لنا عقدة ميلودرامية كلبية ، يستهلها البطل فندس ، الذي يناجي نفسه ، وبيده جمجمة خليلته المقتولة ، متحدثا عن خبث اعدائه وعزمه على القضاء عليهم • يتحرك الفعل بحتمية كئيبة نحو مشهد ، يواجه الدوق العاشق فيه دمية امرأة ، في

غرفة مظلمة ، تجثم على رأسها جمجمة ملطخة بالسم الناقع • يقتنع الدوق بالسلام على (السيدة) فيسقط ارضا ، ثم يسحق سحقا حتى الموت • ان هذه المسرحية ، على ماتتصور ، لاتمتلك قيمة ما ، وسرعان مانعترف بان اعادة الحياة اليها على المسرح غير واردة ، ومع ذلك ، فالتوتر العصبي في حوارها وحيوية الخطب الشعرية الطويلة فيها ، يرفدانها بقوة لاتضاهيها قوة اية مسرحية اخرى في زمنها • ففي مناجاة فندس لـ (جمجمة حبيبته ذات العصابة) تبدو عاطفة غريبة متميزة تنثال على المسرحية على النحو الاتي :

أكل سيدة فخورة محبة لنفسها تصبغ وجهها بالحناء ،
وتغيظ صانعها ، في حمامات الحليب الطافحة بالخطيئة ،
بينما العديد من الاطفال يجوعون ،
كل ذلك للمظهر الخارجي الزائف ؟
من يتعهد الان بدفع عشرين جنيها ،
في اعداد العطور والموسيقى والحلويات ؟
كل شيء الان هادىء ساكن •
يمكنك ان تظلي مستلقية والطهر يحيط بك ،
يخيل الي انه كان من الافضل لك
ان نراك وسط القصف والعربدة ،
والاعياد التي تنسى والبيوت المشبوهة ،
مؤكد أن ذلك المنظر سيلقي الرعب في قلب الخاطىء ،
سيجعله جبانا رعديدا ، سيدفع بالمعربد ان يخرج عن سيره المتمهل ،
وسيتخم الداعر بالاواني الفارغة •
هنا تستطيع المرأة الطموح الساخرة ان تمعن النظر في اعماق نفسها •
ايتها السيدات ، ذوات الاشكال الزائفة ،
انكن تخدعن الرجال ، لكنكن عاجزات عن خداع الديدان •

وخلافا لـ (مأساة المنتقم) فان (مأساة الملحد) تقدم لنا بطلا يواجه عدوا موغلا في الخبث كأي وغد يعقوبي ، الا انه يتجنب متقصدا فكرة تنفيذ انتقامه الخاص ، تاركا لله معاقبة فاعل الشر • ان اسم هذا البطل ، شارلمون يوحي بالصلة اللصيقة بين هذه المسرحية ومسرحية (انتقام بزي دامـبوا) لتشابمان ، في تماثل صورة البطل بصورة كليرمون • ينبغي لنا ان نتذكـر ان ثيمة الانتقام ، قد كان لها جاذبية في ذلك العصر ، ليس فقط فيما قدمته من فرص لاوضاع درامية مثيرة ، بل لانها اثارت قضايا دينية وفلسفية كذلك•

وسط كل هذه التجارب المتنوعة ، في كتابة المأساة ، لابد من ملاحظة مسرحية (اردين من فيفرشام) ــ ١٥٩١ ــ التي تطرقت الى شكل درامي جديد تمام الجدة ، واعني بذلك المسرحية المنزلية ، حيث جرت عدة محاولات في اواخر العهد الاليزابيثي واوائل العهد اليعقوبي ، لاقتفاء مثالها • وبعد ذلك بثماني سنين ، أي في ١٥٩٩ ، انتجت فرقة شكسبير مسرحية مجهولة الاصل تحت عنوان (تحذير للنساء الجميلات) تتناول جريمة قتل حدثت في سنة ١٥٧٣ ، وفيها نجد الاسلوب الطبيعي يتقدم الى امام • ومع ان بعض مشاهدها ميلو درامية لامعقولة ، في حين ان بعض المشاهد الاخرى ، توضح ان الكاتب المجهول الهوية ، كان يسعى الى مانسميه الان بالمـؤثرات (الوثائقية) وهذا امر جلي ، لان الكاتب يمتلك ، على الاقل ، شيئا من البراعة في تسجيل الشخوص وحديث الناس الاعتيادي • كما هي الحال ، عندما يجلس الاطفال ليلعبوا بجوار الباب ، وعندما يغضب ساندرز زوجته برفضه اعطاءها ماتحتاج من دراهم لتصفية حسابات بائع القبعات النسائية ، يتقرر مصيره بالهلاك • ان الاهمية الكبرى لهذه المسرحية تنجلي في المقدمة الوضاءة حيث تدور مناقشة بين المأساة والتاريخ والكوميديا ، لانها تسلط ضوءا كشافا على

التفسيرات المعاصرة لهذه الانواع الدرامية • ان عرض المأساة لمقتل ساندرز، في الواقع ، رد على وصف الكوميديا الساخر للاساليب الرومانسية السائدة حين تعلن :

كيف ان احد الطغاة الملعونين ، ابتغاء الحصول على التاج ،
يطعن ، يشنق ، يسمم ، يحرق ، يقطع الرقاب ،
ثم تأتي جوقة تهدر ، لتخبرنا عما اصاب احدى القطط من ازعاج ،
ثم يأتي شبح قذر يعوي ويصرخ كأنه خنزير مطعون ،
مدثرا بقماش وسخ او جلد قبيح ، ليعلن باعلى صوته :
(برئوا الساحة ، انتقموا ، انتقموا ؟)
واذا بزهرة صغيرة تتألق ، كأنها دخان غليون او مفرقعة صبي ،
ثم يقبل شخصان او ثلاثة كأنهم من باعة الماشية ،
وبأيديهم مناخز ليطعن بعضهم بعضا ،
اليس هذا الامر حسن الترتيب ؟ اليست هذه اشياء جيدة ؟

ربما يصح لنا القول : ان هذه الدراما كانت تستهدف ايجاد (مسرح تقدمي) للناس المعاصرين ، ان حوض المطبخ لم يكن في قيد الوجود بعد ، لكن ذلك النوع من مسرح (الحوض) كان في حيز التخطيط • وعلى الاثر ، اقتفى الاخرون هذا المثال • فمسرحية (مأساة يوركشاير) ـــ نحو ١٦٠٦ ـــ مسرحية موجزة الغرض البديهي منها ان تشكل جزءا من اربع مسرحيات ، ومع انها خشنة الطابع ، فهي تتفرد بحدتها القاسية التي تعتور الشخصية المحورية ، شخصية انسان يحطم عائلته بسبب سورة من الهياج العاصف •وفي اقصى الطرف المقابل ، ينهض قسما مسرحية (المومس الفاضلة) لديكر (١٦٠٤ـــ ١٦٠٥) وهي عمل يمكن ان يمهد الطريق لـ (الدراما المنزلية) ومع انها ليست مأساوية المحتوى ، لكنها تستهدف معالجة (مشكلة) من المشكلات • صحيح

ان الخلفية بدلا ان تكون بيتا برجوازيا انكليزيا ، خلفية رومانسية ، الا ان الجو بأسره ، بما يمثله من مشاهد ، هو جو لندن المعاصر • اما العقدة الفرعية فهي عقدة كوميدية ، تركز على شخصية كانديدو المواطن المسالم الصبور الذي تسعى زوجته لاغضابه بمختلف الطرائق • وهذا الامر يشكل تعارضا للقصة الرئيسة وتعليقا عليها ، ففي وسط مكيدة ما ، تركز القصة على مومس راقية تدعى بيلا فرونته ، تلتقي بهيبوليتو ذي الذهن الطاهر ، فتتأثر تأثرا عميقا بكلمات تقريعه ، وبالتالي تهتدي الى الايمان • ان الشيء الذي يهمنا خاصة ، هو الاسلوب الذي يستخدمه ديكر في معالجة القسم الثاني من مسرحيته الذي هو على الضد من القسم الاول ، حيث نرى هيبوليتو ، وقد وقع في قبضة افكار شهوانية على حين غرة ، حين كان يسعى للاستحواذ على بيلا فرونته ، التي كانت عقيلة رجل شريف ، فترفضه رفضا قاطعا • هنا ، نحن بعيدون عن عالم (اردين من فيفرشام) • بعض الحوار ، بهياجه اللاذع ، قريب من روحية تونير ، بينما المشاهد الفكاهية تذكرنا بكوميديات (المواطن) في تلك الفترة • ومع ذلك ، وبالرغم من تلك الخصائص واطارها الرومانسي ، فان (المومس الفاضلة) تنبثق بداهة من المفهوم الذي كان يحرك كتاب المأساة الواقعية •

ثمة مسرحية متميزة ، في هذه المجموعة مازلنا نتذكرها ، واحيانا مايعاد احياؤها ، هي (امرأة قتلت رأفة بها) ـ ١٦٠٣ ـ لتوماس هيوود • ان مالاقته من تقدير ، تقدير جديد بها • استطاع هيوود ، من خلالها ، ان يقوم بعدة امور • ذلك ان مسرحيته مسرحية (مأساوية) لان ثيمتها قريبة الشبه بثيمتي (اردين من فيفرشام) و (تحذير الى النساء الجميلات) ولكنها بدلا من عرض جريمة قتل منزلية اعتيادية ، تربط بين قصة الموت ، وبين تقديم مشكلة،

مغنية هذه المشكلة من طريق المعالجة بالابتعاد عن الاحداث المثيرة العنيفة على نحو مقصود • ثم انها تربط عقدتين مختلفتين تماما ، بطريقة تجعلهما متكاملتين • وفي الختام ، تستطيع بنجاح ان تضع مشاهد حقيقية حية على المنصة ، حين تقتضي الظروف ذلك ، اما اللغة فتتمكن من التحليق بعيدا عن اللغة الاعتيادية • في حين تقدم لنا اولى العقدتين صديقين هما السير فرنسيس اكتن والسير تشارلس مونتفورد ، اللذان يخرجان للصيد ، وفجأة ينزعان الى شجار عنيف بسبب مسألة تافهة • يهتاج مونتفورد اهتياجا شديدا يحمله على قتل اثنين من رجال اكتن ، الامر الذي يتسبب في الحاق الاذى بنفسه ، فيضع اكتن خطة للانتقام الشخصي ، لكنه يتحول عن غرضه ذاك ، عندما يقع اسيرا لحب اخت مونتفورد • ان هذه المسألة تشكل خلفية رئيسة اخرى تكشف عن صورة حياة منزلية سعيدة قانعة ، جون فرانكفورد وزوجته مخلصان لبعضهما ، يصادق الاول رجلا يدعى ويندول ، فيرافقه الى بيته ، وبالرغم من محاولاتهما لاطفاء جذوة الحب ، تصبح الزوجة ووينـدول عاشقين متيمين ، ثم يكشف نيقولاس ، خادم فرانكفورد حقيقة الامر لسيده• ولاول وهلة ، يغضب الزوج غضبا اعمى ، فيضع خطة لقتل العاشقين ، الا ان افكارا اميل للهدوء تحول بينه وبين مايريده• فيرسل زوجته آن الى الريف لتعيش في عزلة في مزرعة بعيدة ، وعندما تكون قد اشرفت على الموت عارا ، بعد تحطيم قلبها ، تتضرع اليه ان يعود اليها ، فيقبل بذلك ، وعلى الاثر تموت، بعد ان غفر لهاذنبها• ان معالجة القصتين تعكس بجلاء موقفا شخصيا يتميز بالخيال• كما تضفي اللغة قوة ولونا على الوضعيات والشخوص • فمثلا ، حين كان فرانكفورد يمعن النظر في العاشقين المذنبين وهما في الفراش ، يستطيـع

هيوود ان يجد لنفسه شكلا من التعبير ، (واقعيا) و (شاعريا) في الوقت نفسه على هذا النحو :

ياالهي ، ياالهي ، آه لو كان في الامكان ،

ان يلغى ماجرى ، ان يعاد الامس ،

ان يستطيع الزمن ارجاع اتجاه المزولة الزجاجية السريعة ،

ليلغى حديث الايام ، لتفتدي هذه الساعات !

آه لو كان في الامكان ان تنهض الشمس من الغرب ،

فتسحب عربتها الى الخلف ، لتستل من حساب الزمن هذه الدقائق العديدة ،

حتى تعاد كل هذه الفصول مرة اخرى ، هذه الدقائق وهذه الفعال التي اجترحت فيها ،

منذ اساءتها الاولى ، كي استطيع العودة بها الى ذراعي نقية كأنها ملاك ،

لكن ، اواه ، انا اتحدث عن امور مستحيلة تجاوزت القمر ،

اللهم افرغ علي صبرا ، لاني ساوقظ هذه (الامور) •

وبعد عدة سنين ، أي في العشرينات من هذا القرن ، كتب هيوود مسرحية اخرى ، ومع انها بعيدة عن هذه المسرحية زمنيا ، فانها جديرة بان ترفق بـ (امرأة قتلت رأفة بها) • ففي مسرحية (المسافر الانكليزي) تتناول القصة امرأة خاطئة ، غير ان التركيز هنا ينصب على الرجل الذي يقع في شباك امرأة• فجيرالدين ، الشاب النبيل الحساس ، اللطيف ، يعود من سفرة خارجية ، الى بيت صديق اسن منه هو ونكوت ، وهناك يلتقي بزوجة ونكوت التي تخلص له ، فتبادله حبا بحب • يتعهد الطرفان بانهما لن يخونا الـزوج ،

ويصممان على هذا التعهد النبيل الخالد والحب العنيف ، الى ان تكون الزوجة حرة ، على الاقل • اما جيرالدين ، ابتغاء عدم الوقوع في اسر الحب واغرائه ، وتجنبا للفضيحة ، فانه يتغيب من البيت • الا ان الزوجة ، خلافا لطبيعتها الطيبة ، تجد نفسها متورطة في قضية قذرة ، مع رجل شرير السريرة هو دالافيل • وكأن فرانكفورد ، تموت نادمة على مااقترفته من خيانة سبق لها ان اكتشفت • ان هيوود ، في هذه المسرحية والمسرحية السابقة ، لايوضح انه مهتم بالخطيئة بصفتها خطيئة انما يهتم بانعكاس ذلك في اذهان الاخرين• ومن هنا ، فان فرانكفورد يدرس بعناية اشد من دراسة السيدة فرانكفورد• ولذلك تضفى عناية على جيرالدين تفوق العناية الخاصة بزوجته الخاطئة • ان هذه المعالجة للمادة الدرامية سنحت لهيوود ان يحتل مركزا خاصا ، بينما مال زملاؤه ، بمعظمهم ، شأنهم في ذلك شأن تيريز بتركيزهم على عرض الشر باعتباره ظاهرة خاصة •

وبما اننا ذكرنا (المسافر الانكليزي) لابد من ذكر مسرحية متأخرة اخرى هي (الصراع العادل) — نحو ١٦١٦ — لمدلتون وراولي ، اذ يصح معالجتها، لانها في روحيتها ان لم تكن في عقدتها ، يمكن ان تعد في مصف مسرحيات هيوود • هنا تتشابك عقدتان متشابكتان في الاصل ايضا •

المسرحية الاولى تتحدث عن فتاة تدعى جين تتزوج سرا بفتزالن ، بينما والدها يريد ان يزوجها برجل احمق غني يدعى تشاو • وبخدعة قانونية، يستطيع الاب ان يودع فتزالن في السجن • ثم لما تعرف الفتاة انها حامل تذهب سرا الى الطبيب الذي يفاتحها بغرامياته ، فتردعه ، عندها يكشف الطبيب حالتها لتشاو الذي يتنكر لها حالا ، رافضا فكرة الزواج منها ، فيضطر الاب بعد ان ييأس ان يطلق سراح فتزالن • اما العقدة الثانية فثيمتها

مختلفة تماما • فالرائد ايجر يتشاجر بعنف مع احد العقداء • تحاول والدته السيدة ايجر بلا طائل ان تحول بينهما وبين المبارزة ، بادعائها الزائف انها كانت غير مخلصة لزوجها ، لكن محاولتها تذهب ادراج الرياح ، لان المبارزة تتم ويسقط العقيد مثخنا بجراح خطيرة • تتسبب الحادثة في اعادة الطمأنينة الى غلواء روحه ، فلم يعد يسعى للحصول على عفو الرائد فقط ، بل يجعله وريثه • ان المسرحية بجملتها مكتوبة على نحو متميز ، بشخوصها المفعمة بالحيوية ، وفي الوقت نفسه ، فان اسلوب تناولها ينحو ، في بعض اللحظات منحى عاطفيا • ومع ذلك ، فـ (الصراع العادل) لايمكن اعتبارها مسرحية عاطفية بالمعنى الدقيق • ومع مافيها من روعة ، فانها تنم عن دلالات تحشرها حشرا محتما في نطاق الدراما المنزلية المسطحة ذات العاطفية المتهافتة••

ان الحافز الذي اوحى ووجه وابدع على نحو جزئي مآسي شكسبير واصل التأثير بقوة في المسرح اثناء القسم الاخير من عهد جيمس • ولو انه من السهولة بمكان اقتفاء اعراض الضعف ، وظهور عدد من المسرحيات الجديرة بان نذكرها ، وتطور اشكال درامية جديدة ، فان الواقع يشهد على مافي هذا الضرب من المسرح من قوة تكوينية ، لم تنضب بعد •

ان ثلاثة او اربعة كتاب مسرحيين ، يصح ان نأخذهم بنظر الاعتبار ، لتوضيح المسار الذي سلك في المجال المأساوي • وفي مقدمة هؤلاء فرنسيس بومون وجون فليتشر اللذان اطلقا اسميهما على اسلوب درامي قدر له ان يكون ذا نفوذ يكاد يماثل اسلوبي شكسبير وجونسن • ففي سنة ١٦١٦ صدرت اعمال بن جونسن ، ثم اكتملت بالمجلد الثاني سنة ١٦٤٠ • وكان ذلك فتحا جديدا ، اذ تمت مجموعة كاملة لاحد الكتاب ، مخصصة للمسرح•

وفي سنة ١٦٢٣ نشرت لشكسبير (المآسي) و (التاريخيات) و (الكوميديات). واثناء هذه الفترة ، أي في سنة ١٦٤٧ صدرت (كوميديات ومآسي فرنسيس بومون وجون فليتشر) . ان العنوان الاخير عنوان غير دقيق لان عددا قليلا من المسرحيات ذات صلة ببومون ، بينما كتب فليتشر بعضا منها ، دون معاونة احد ، وكتب البعض الاخر بالتعاون مع مؤلفين عديدين اخرين ، وربما كتب عدد اخر من المسرحيات بدون اسهام بومون او فليتشر . ينبغي لنا ان ندرك هذا الواقع لاغراضنا الخاصة ، ولكن قضية التأليف هذه يمكن ان توضع جانبا ، ذلك ان اسمي (بومون وفليتشر) لم يستخدما للايحاء بان هذين الرجلين هما المسئولان عن المسرحيات المعنية ، بل لانهما ببساطة يسمان اسلوبا دراميا موضحا بصورة عامة في مجموعة ١٦٤٧ .

اما مسرحية (مأساة العذراء) ـ نحو ١٦١١ ـ فتعرض الشكل المأساوي لهذه المسرحيات على افضل وجه . العقدة بسيطة . يتزوج امنتور ، احد رجال الحاشية ، بامر من الملك ، بأمرأة تدعى ايفادن ، ولكنه يكتشف ، في ليلة الزفاف ، انها ، في الواقع ، خليلة الملك ، الداعرة . فتنثال افكار الانتقام عليه ، ولكنه يمتنع عن تنفيذها ، بتأمله في هالة الالوهية التي تحيط بالملك . غير ان ايفادن التي يثيرها الندم ، تقتل عشيقها الملكي ، لتقع فريسة لليأس الجديد ، الذي يتمثل في رؤيتها للرعب الذي اثارتها فعلتها في ذهن امنتور . ثمة خيال قوي يفعل هنا . لكن المسرحية تخيب في الامساك بزمامنا ، كما كان يتوجب عليها . ربما يعود هذا الامر ، في المقام الاول ، الى ان بؤرة الاهتمام كانت موجهة الى (المشكلة) المركزية ، اكثر من توجهها الى الشخوص . فاحيانا نشعر بان (مأساة العذراء) بالرغم من حدة عواطفها ، الصق ، في روحيتها ، بالكوميديا المأساوية ، منها بـ (عطيل) مثلا . ان المسرحيات المأساوية في

(مجموعة بومون وفليتشر) تقدم الينا المادة الرومانسية والمواقف المعنية ، بينما، في الوقت نفسه ، تركز على الثيمة النموذجية اكثر من التركيز على عـــرض الشخوص • اما (انتقام كيوبيد) ــ نحو ١٦١٢ ، فلاتهمنا شخوصها ، انما نكرس كل انتباهنا لرصد تطور القصة ، التي تحدثنا عن الاله كيوبيد وكيف يغضب من قلة الاحترام لمزاره ، فيهبط الى الارض مسببا الخراب فيها • اما (ثيري وثيودوريت) ــ نحو ١٦١٧ ــ فقد عرفت بحيوتها لانها عرضت عرضا عاطفيا أمّاً مرعبة وابنيها التعسين ، اكثر من محاولتها الحقيقية لاسباغ الحياة على هذه الشخوص • اننا نستطيع ، في الواقع ، ان نرى بوضوح في مسرحيات (بومون وفليتشر) كيف ان تفرد الشخصيات الذي يضفي قوة وتميزا على المسرحيات المبكرة ، قد انغمر تحت انقاض الانماط القديمة يصبح العاهل ملكا طيبا او سيئا وفق مستلزمات العقدة ، وتصبح البطلة البراءة بعينها ، والبطل النبل كله ، والصديق المخلص يتخذ شكلا يكاد يكون تشخيصا للولاء كما في المسرحية الاخلاقية • ان لبعض مسرحيات (بومون وفليتشر) المأساوية اهمية، ولكنها ــ في الاساس ــ تياترية اكثر من كونها درامية • انها غير مشحونة بحس اندفاعي نحو هدف ما بل انها تستهدف اقتناص استحسان الجمهور على نحو مباشر •

غير ان اعمال فيليب ماسنجر تختلف اختلافا رئيسا عن المسرحيـــات السابقة • ولكننا في العديد من محاولاته ، على الرغم من سعيه للفـــوز بالاستحسان ، باقحام الاحداث المثيرة ، نشعر بفقدان الاثارة والرهافـــة والاستبطان • وهكذا تتركنا النتائج غير متأثرين بها نسبيا • قد نرى وغدا مرعبا في (دوق ميلانو) ــ نحو ١٦٢٢ ــ ولكنه يحمل حملا على الاعتراضات الكثيرة • وقد يكون سفورزا عاشقا عظيما ، لكن الخطابية تجعل حبه يبدو

كأنه شهوانية حيوانية • كما ان الاشارة الى الضعف بارزة في مسرحية (الصراع غير الطبيعي) — نحو ١٦٢٣ — حيث نجد عددا من المشاهد المؤثرة الاصيلة ، (وبضمن ذلك هلاك احد الشخوص بتأثير صاعقة ما) وبخاصة اخفاء معلومات اساسية معينة حتى الفصل الختامي الى ان تنبثق الدهشة الفجائية التي تسيطر على المتفرجين • اذا كانت هذه المسرحيات تبرهن على ضعف مالدى ماسنجر، فان (العذراء الشهيدة) — ١٦٢٠ — و (الممثل الرومانسي) — ١٦٢٦ — تبرهنان على قوته • فالاولى ، بمعالجتها للجهد الشاق الذي يخلق عاطفة مأساوية مترتبة على الايمان المسيحي ، تنجح في اضفاء الحياة على دوروثيا ، الشخصية المحورية ، بينما تحقق الثانية في شخصية الممثل باريس ضربا من الجلال المبجل•

ان دراسة لهذه المسرحيات باسرها توحي الينا بان ماسنجر لم يكن مؤهلا لكتابة مأساة مؤثرة اصيلة لانه كان يفتقر الى حدة الرؤيا والاحساس العميق بينما تجد هاتان الميزتان تعبيرا لهما في (الخائن) — ١٦٢٢ — و (ايتها النساء احذرن النساء) — ١٦٢١ لمدلتون ومع ان حيوية الاولى يصيبها الفساد بالربط بين العقدة الرئيسة وبين عقدة اخرى غير ملائمة على الاطلاق ، فان الاخيرة يصيبها مرض الاحتقان الدموي المتأتي من المكائد الرومانسية • ان (الخائن) كمكبث تقدم لناجريمةهي سليلة جريمة اخرى • فبياتريس من اجل ان تنجو من الاقتران برجل لاتحبه تتصل بدي فلوريس ، احد رجال الحاشية ، تخلصا من طالب يدها ، غير المرغوب فيه • وعلى ذلك ، تنفذ جريمة القتل ، فيقدم مبلغ من المال الى دي فلوريس ، ولكنه يرفضه باستهزاء ، طالبا مبلغا اكبر •

الا ان بياتريس تجلب انتباهه الى الفجوة بين نبل دمها وبين دمه ، الا ان جوابه يعود بها الى الواقع بلا رحمة •

بقوله :

انظري الى ضميرك ، واقرأيني هناك ،

انه كتاب حقيقي ، فستجدينني هناك مساويا لك •

انمايعطي هذهالمسرحية تفردها هومايعقب هذا الامر• اذتستسلمبياتريس الى دي فلوريس وهي كارهة • ولكنها تدريجا تسمح للشيطان ان يتغلغل في روحها ، بعد اطلاق سراحه • فهي لم تصبح راغبة في اقتراف جرائم القتل حسب في محاولة يائسة لاخفاء جريمتها الاولى ، بل انها شغفت حبا بالوغـــد دي فلوريس الذي كانت تكرهه اصلا وتستخدمه آلة بيدها • ان جو (اينها النساء احذرن النساء) وثيق الصلة بهذه المسرحية ، ولكننا عندما نشق طريقنـــا جاهدين بين ثنايا العقدة المتشابكة ندرك الميزة التي يفتقر اليها عالم مدلتون المأساوي • فالشخوص الذين يضعهم على المنصة كلهم رجال شهوانيون واوغاد وداعرون ، وبنتيجة ذلك ، فان هذا الظلام الذي لايجد متنفسا ، بدلا من ان يؤثر فينا تأثيرا عميقا ، يحجب عنا الضياء •

٤ ــ شعرية الكوميديا ــ المأساوية والكوميديا الاجتماعية ــ

ان القسم الاكبر من المآسي التي كتبت في هذا الوقت ، مهما تكن مناقبها الشعرية ، يظل مجرد تطورات لاشكال تثبتت في غضون السنين الماضية ، الا ان المسرحيات اليعقوبية المتأخرة استطاعت ان تنجح في حقول اخرى ، لتطوير انماط من الدراما كانت قد استغلت سابقا ، او وضعت لها التخطيطات الغامضة، ومن هذه المسرحيات مسرحيتان لهما اهمية خاصة •

ففي سنة ١٦٠٨ ظهرت مسرحية (بيركليس) التي سرعان مااجتذبت انتباه الجمهور • ومن سوء الحظ ان نصها المطبوع في السنة التالية ، مشوه بحيث يعسر تقرير مصدره بدقة ، ولكن اذا لم يكن من المؤكد ان شكسبير كان مسئولا عن كتابة المسرحية باكملها ، فهو على الاقل مسئول عن عدد من فصولها ان كيانها يقدم لنا العديد من الملاحظات ذات الاهمية ، لان العمل فيه جرى

وفق شكل قصصي درامي ، فالشاعر غاوار ، في المقدمة والجوقة ، يروي لنا بعض الاحداث ، مقدما بعض الاجزاء التي مثلت ، وبالاستناد الى هذه الوسيلة نفذت العقدة نفسها ، في مجال واسع ، فيه يعرض البطل ، ، والظروف المؤسية المتمثلة في الاقدار وابناء البشر ، تتقاذفه ، ليصل اخيرا الى ملجأ امين مريح • ومع وجود علاقات بين هذا العمل وبين الكوميديات الرومانسية الاليزابثية ، فان الاختلافات واضحة بديهية • ان روح الدهشة تنبعث من العناصر السرية احيانا بحيث يحمل الفعل على التوجه نحو ما هو رمزي ، وهو عالم الرومانس الذي يعرض عرضا جديدا •

ان المزاج الذي استحث هنا يلون مسرحيات شكسبير الثلاث التالية، باستثناء (هنري الثامن) واخر كتاباته المتمثلة في (سيمبالين) نحو ـ ١٦٠٩ و (حكاية الشتاء) ـ نحو ١٦١٠ ـ و (العاصفة) ـ ١٦١١ ـ ان العقد الطويلة المحبوكة ، في المسرحيتين الاولى والثانية ، ورؤى المشاهد التـي تتنـاوه الدهشة والانبهار ، والتركيز على كلمة (حكاية) المترافقة مع الاسلوب السردي المستخدم في بداية (العاصفة) والاشارات الى الرمزية المبرزة في استخدام اسماء كمارينا وبيرديتا وميرندا بصفتهن بطلات ، وميزة الاسلوب الشاعري ، وثيمة الناس الضائعين الذين يعثر عليهم بعد الضياع ، كل هذه الامور خصائص تشد المسرحيات الثلاث شدا محكما في مجموعة واحدة • اما ظهور هـذه الخصائص فيقتضي العديد من المقترحات المطروحة • انها تبدو لبعضهم وكأنها تمثل الفترة التي اعقبت مسرحيات شكسبير المأساوية العاطفية • ف(المصالحة) التي تأتت بعد ماقاساه (الابطال) من عذاب، يمكن ان تكون صادرة من فترة (١٦٠٨ ـ ١٦٠٩)

اما زملاء شكسبير من الممثلين فقد اتخذوا ضربا من دور العرض المعروفة بدور الرهبان السود (الخاصة) بينما اخرون سعوا الى اثبات انه هنا كان يوفق بين نفسه وبين استغلال نوع جديد من الكوميديا ـ المأساوية التي دشنها بومون وفليتشر • ومع اننا لن نستطيع ، في اكبر الظن ، ان

نجيب عن السؤال مباشرة ، فانه من الضروري ان نلحظ عدم وجود شاهد على الافتراض ان هذه المسرحيات هي غير درامات مسرح (الغلوب) • وفي الواقع ، فالشواهد التي تتملكها تربط بينها وبين دور العرض العامة اكثر من ربطها بالمسرح الخاص • ثم ان الوقائع المتيسرة تشير الى امر مفاده :

انه بدلا من تأثير بومون وفليتشر في شكسبير ، تبدو جهودهما الموحدة مدينة ، في وجودها الى نموذج شكسبير • مما لاريب فيه ، ان شكسبير قد اقتبس بحرية من اخرين ، ولكن لسنا بحاجة لنزعم انه ، في مجرى نشاطه الفني ، لم يكن قادرا على التفكير والابتكار بحد ذاته •

مهما يكن من امر ، فان فجوة واسعة تتثاءب بين الكوميديات المأساوية التي كتبها بومون وفليتشر وبين ماكتبه شكسبير • فمسرحياته عميقة الجذور ، بينما مسرحياتهما ضحلة • فالرؤيا الخيالية الرحبة واضحة لديه ، في حين تستهدف افضل مسرحياتهما المؤثرات (التياترية ــ المسرحية) • فهما نادرا ما يستطيعان ان يقدما شخوصا ذوي اصل متجذر ، وبالتوكيد ان ايا منها لايمكن وضعه في مصاف الشخوص الحية التي ابدعها شكسبير • ف‍ (الدعي) ــ نحو ١٦١٠ ــ التي كثيرا ماتبرز في هذا الصدد لاتتحدث بشيء اكثر من قصة بارعة تتناول البطل فيلاستر ، الذي يسهم في مغامرات سياسية خطرة وغراميات مثيرة ، ان الاحداث فيها لايتحكم فيها فكر الاشخاص المنغمرين فيها ، ولكن العنصر الذي يتحكم هو الرغبة في الحفاظ على يقظة الجمهور بصورة دائمية • هذه التياترية في مسرحيات بومون وفليتشر ذهبت الى مدى بعيد اذ تسببت في خلق نموذج درامي جديد نسبيا ، قدم للمتفرجين فعلا يبدو الغرض منه التشبث بنهاية مأساوية ، على نحو حتمي ، ولكن التلاعب بتلك النهاية على حين غرة ، يؤول بها الى خاتمة سعيدة باقحام امر مباغت عليها • ففي (ملك وملك مزيف) ــ ١٦١١ ــ مثلا تتملك البطل عاطفة محرمة ، اذ يسعى ذلك الملك الشاب الى اغتصاب اخته ، وهو في

طريقه الواضحة نحو الدمار الذي لايرحم ، ثم بصورة غير متوقعة ، يظهر الفصل الاخير من المسرحية في ثلاث وقائع لم يكشف عنها النقاب اذ يبدو جليا ان الفتاة ليست اخته ، وانه ليس الملك ، بل الفتاة هي الملكة الحقيقية • ومن حين الى حين ، كما في المسرحية المأساوية (بوندكا) ــ نحو ١٦١٢ ــ يستطيع هذان الكاتبان التملص من رغبتهما الطاغية ، في السمسرة بذوق الجمهور الضعيف • لكن التياترية تظل هي المتحكمة فيهما ،بيد ان هذه التياترية اكثر رهافة بالمقارنة بنتاجات كتاب المسرح الاليزابثيين الاقل شأنا، ومع ذلك تظل السطحية هي السطحية • المشاهد الموضوعة تتوالى ، للاتيان بالتناقض والمباغتة دون السماح لنا بلحظة من الراحة والاستجمام • اما مسرحية (عادات البلاط) ــ نحو ١٦٢٠ ــ فهي تقدم ، لنا في البداية ، البطل ارنولدو ، وقد عقد قرانه على زينوسيا من عهد قريب ، وفي ليلة الزفاف ، يطالبه سيد البلاد بان يرسل قرينته الى قصره المنيف ، فيقرر الزوجان الهرب بزورق ، بمعية شقيق ارنولدو ، لكن سرعان مايلقى القبض على زينوسيا من قبل القراصنة • واثناء ذلك ، يتقرب ارنولدو الى هيبوليتا ، بعواطفه الشهوانية ، فتحاول الاخيرة تسميم زينوسيا ، لاهلاك البطل ، ولكنها تندم في الوقت الملائم ، بشكل غير معقول تجنبا للكارثة ، ثم يقتل الاخ رجلا غريبا في الشارع بسبب شجار ، الا ان ام الغريب تحميه ، ليعمل في احد المواخير الشاذة ، فاذا بالرجل يعثر عليه حيا ، وينتهي الامر نهاية سعيدة •

ان العشرات من اضراب هذه المسرحيات التي تتراوح بين الضعف الشديد والاهمية المعقولة ، قد انثالت من اقلام فليتشر والمتعاونين معه • فـ (سفرة بحرية)ــ ١٦٢٢ ــ كـ (العاصفة) تحملنا الى جزيرة نائية ، سكانها مجموعة من الامازونيين ، هذه المسرحيات يقصد منها الاعتذار بسبب اقحام مطارحات غرامية بشكل رومانسي غريب • اذ احيانا كما في (العذراء في الطاحونة) ــ ١٦٢٣ ــ تعدل مكيدة كوميدية العنصر الرومانسي ، احيانا

اخرى كما في (القريبان النبيلان) ـ ١٦١٣ التي يعتقد بعضهم ان شكسبير قد تعاون مع فليتشر في تأليفها ، تتحكم عاطفة شجية • ان في معظمها ، على الاقل ،تقدم احداث قليلة سمات ذات اهمية • ومع ان جلها يتميز ببناء بارع فان اسلوب فليتشر الشاعري السهل والفطن يسبغ نوعا من الجدارة على الحوار • واساسا ، يمكن اعتبار هذه المسرحيات مسرحيات خاصة بزمن ما لا لجميع الازمنة • ذلك انها كانت تجتذب جماهير رجال الحاشية التي كانت تتوافد الى دور العرض المعروفة بدور (الرهبان السود) كما كانت من حين الى حين تتردد على مسرح (الغلوب) غير ان اذواق المتفرجين اصبحت مجهدة منهكة • ان المتفرجين ، من وقت الى اخر ، كانوا يتقبلون مسرحيـــات الانتقام ، ذات النكهة العاطفية ، ولاسيما ان كانت تطرح احداثا جديدة ، كما كانوا يطرون على الكوميديا المأساوية ، اذا ماقدمت لهم مباغتات سارة ، غير انهم سرعان ما كانوا يفقدون قدرة الاستيعاب ، اذا ما كانت الدراما جادة ، في أي شكل من اشكالها •

ان نتيجة كل ماسبق ، حتى ولو نظرنا الى مابعد مسرحيات (بومون وفليتشر) تبين لنا ، اننا نواجه تكلفا كامنا • كان ماسنجر كاتبا مسرحيا جيدا يعرف كيف يبني مسرحية بجدارة • كما كان يمتلك اسلوبا شاعريا قويا مع شيء من الخطابية • ومع ان هذه الخصائص متوافرة في مسرحية (الرقيق) ـ ١٦٢٣ ـ الا انها لاتستطيع ان تخفي الواقع الذي مفاده : انه ليس من شخصية واحدة تمتلك خصوصية تتعدى الوجود التياتري ومع ان ثيمة (المرتد) ـ ١٦٢٤ ـ تعالج وضع مسيحي اقتنع بترك ايمانه ، فهي تعدنا بمسرحية قوية مهمة ، بحيث يجد المؤلف نفسه مهيئا لافساد عمله ، بانغماسه في احد الانعطافات ، فينتهي العمل نهاية سعيدة ، اما في (عذراء الشرف) الواعدة ـ ١٦٢١ ـ فنحن نواجه عاشقا عاطفيا ، هو ادورني ، وشخصا كوميديا هو السنيور سيلي ، وبطلة طيبة السريرة هي كاميولا ، وملكا

عنيدا مبتذلا هو روبيرتو وامرأة شهوانية هي اوريلا ، غير ان الشخوص جميعا شخوص بليدة • ان اهمية هذا الامر تصبح واضحة ، عندما نفكر مليا في ماسنجر الذي كان ، ولاريب ، واحدا من كتاب المسرح الطموحين ، المتكاملين ، اصحاب العقلية القوية ، في زمانه ، فاذا ماخاب في مسعاه ، ربما يحق لنا ان نقدر مدى الانحدار العام ، ليس في المأساة حسب ، بل في المجال المأساوي ـــ الكوميدي ايضا •

وفي غضون القسم الثاني من عهد جيمس ، حتى ولو نالت المأساة الكوميدية الاستحسان ، فان جمهورا من النبلاء الشبان ، استساغوا تطوير وتوسيع نوع من الكوميديا التي القت ظلالها على كوميديات السلوك التي كانت من مميزات السنين الاخيرة من ذلك القرن •

استهدف جونسن ، كما رأينا سابقا ، وبوعي ، وضع مسرحيات تعارض المسرحيات التي تستلهم الرومانسية ، من تلك التي كانت سائدة قبل سنة ١٦٠٠ ، اذ كان تأثيره ، على اكبر احتمال ، من القوة ، بحيث شجع العديد من الدراميين الاخرين ، في مختلف صنوفهم ، بين بداية القرن وبين سنة ١٦١٠ على استغلال عالم لندن ، هذا الامر هو الذي وضع الاساس للمستقبل • ففي مسرحية مدلتون (خدعة لاقتناص الرجل العجوز) شيء يدعو الى مقترحات جديدة • في تلك المسرحية كان البطل شابا مرحا فقيرا ، لكنه قادر على استغلال فطنته للحصول على المال • مثل هذا الضرب من الابطال ، طوره فليتشر ومعاونوه • ففي تركيز انتباه فليتشر على هؤلاء الشبان الاذكياء ، اظهر الكاتب مرة اخرى ، استيعابه لما يرضي الجمهور في تلك السنين • لقد اعترف ذلك الكاتب بأن دور العرض الخاصة ، يساندها شبان الحاشية الملكية وزملاؤهم ، اما الابطال الجريئون الاذكياء ، في تلك الكوميديات ، فكان يرى المتفرجون فيهم انفسهم وقد قدموا بصورة مثالية، وفي الوقت نفسه ، كانوا يستمتعون بالحديث الممتع الفطن ، الذي كانوا

يصبون اليه في مجتمعهم • ان الكثيرين من النبلاء كانوا يتخذون اماكنهم في دار العرض ، ودفاتر الملاحظات بين ايديهم ، وهم على استعداد لـ (يكتبوا) مايمكن (اعادته في المآدب الكبير) كي يكون جديرا بـ (تلك المآدب) • وفي الواقع ، اصبحت كلمة (الفطنة) (كلمة شائعة) حتى ان الجمهور كان لايسعى الى العثور على تلك الكلمة في الحوار حسب ، بل في مقدمات المسرحيات ايضا • طبيعي ان استخدام المقدمات كان شائعا من مدة طويلة ، حتى يسكننا اقتفاء اثر ذلك ، في مسرحيات الاسرار الوسيطة ، لكنها ، في الماضي ، كانت تستخدم لتوضيح مضامين او اهداف المسرحية ، المتصلة بها • فمثلا ، في (روميو وجوليت) الاشعار الاستهلالية ، تخطط لنا ببساطة المجرى الرئيس للفعل • بينما تلك التي تستهل بها مسرحية (هنري الخامس) مصممة ، للاعتذار عن خلفية ، كخلفية الاحداث العظيمة التي واكبت معركة اغينكورت على منصة خالية •

وفي سني جيمس الاخيرة ، كانت المقدمة (تتفوق على نسيج العمل بأسره) وكانت المكانة التي تحتلها في ذهن الجمهور تتوضح في واقع مفاده:انه، في اغلب الاحيان ، كان كره الجمهور للقصائد الاستهلالية يتوافق مع ادانة المسرحية التي تعقب تلك القصائد •

ان هذا التوكيد على الفطنة ادى الى تنامي روح النقد في القاعة ، بشكل لم يكن اعتياديا من قبل :

ان من يتمكن من الحديث بصوت جهير عال ، يقبض على ناصية الرجل الفطن ، مثل هذا الرجل :

يستطيع ان ينقد بحرية ، ان يسيطر على شباك التذاكر ،

ان يحظى برضا الناس لما يحب ويشتهي

كان في دور العرض كثيرون من الناس :

العميقي الادراك والفهم ،

من ناقدي المسرحيات ،

ومع ذلك ، فهم لايعرفون متى وكيف يحبون مايحبون •

ادرك الكتاب ان :

بعضهم سيقولون بتقزز فكاهي ،

انهم جاءوا ليسمعوا لا ليروا المسرحية ،

وبعضهم جاءوا ليروها فقط ،

ثم هناك من جاءوا ليراهم غيرهم ،

لا لكي يروا المسرحية او يستمعوا اليها •

وفي هذا المحيط ، نال الشاب فليتشر ذو المحتد الاصيل ، مانال من نجاح ، بنقله للحديث الفطن الى خشبة المسرح • وبين المسرحيات الكثيرة التي ترتبط باسمه ، نجد الخلفية الرومانسية ماثلة • وسواء اكان موقعها غامضا في فرنسا او ايطاليا ، ام في محيط لندن فانها قدمت للمتفرجين شخصا متحللا خبيثا يعجب به هؤلاء المتفرجون ، او انها قدمت شخصية شاذة ، تكون موضع تفكه بالقياس اليهم ، او تطلعهم على عقدة ذكية ، يستطيعون ، من خلالها ، ان ينالوا شيئامن المسرة الذهنية • ففي (ثمن امرأة) او (المدجِن المدجَن) ــ ١٦١١ ــ استطاع المتفرجون من الحصول على المرح من شخصية بيتروشيو الذي كان خاضعا لزوجته ، وهي فتاة انكليزية ، ثم انهم كانوا مسرورين ، لمشاهدة فالانتين ، النصاب اللامبالي ، الذي ينال حظوة لدى ارملة مفعمة بالحيوية والنشاط في مسرحية (فطنة بلامال) ــ نحو ١٦١٤ ــ وهذا الامر ينطبق على مسرحية (المحامي الفرنسي التافه) ــ نحو ١٦١٩ ــ حيث تكون الشخصية الحمقاء ، لارت ، موضع التندر ، اذ يتصور ، فيها البطل نفسه ،

مبارزا شجاعا ، وقبل كل شيء كان المتفرجون يستمدون المرح والبهجة من اولدكرافت ، صاحب العقل الذكي والشخصية اللامعة ، في مسرحية (الفطنة ذات الاسلحة المتعددة) التي استطاعت بمرحها وظرفها ، ان تحتال على الاشخاص الاقل منها ذكاء والاكثر منها غنى وثروة • اما الكوميديا المتميزة (مطاردة الاوزة البرية) — ١٦٢١ — فان صياغتها توحي بالنهج الذي سلكه فليتشر • ومع ان هذه المسرحية ، تختلف ، في عدة اوجه ، عن كوميديات عودة الملكية السلوكية ، فهي تتكهن ببروزها ، في مسرحيات اخرى ، بشكل متقن ، فالبطلة اوريانا ، التي تتورط في خدع تنماز بالبهجة ، لكي تحظى بحبيبها المراوغ ، ميرابل ، بالاتفاق مع اختيها روزالورا وليليا بلانكا ، وعشاقهن الاخرين ، فانهن لايعثرن الا ببيلور الغبي والشاب الظريف بيناك ، كل هذه الامور توحي بصراحة ، بالحلقة المسرحية التي اهتم بها ايشرج وزملاؤه • فليس من المصادفة في شيء ، ان فاركهار اختار هذه المسرحية لتكون نموذجا لمسرحيته (الخائن) وهي كوميديا ، من المسرحيات السلوكية •

٥ — المتفرجون الفرسان واذواقهم —

وفي انتقالنا من الدراما اليعقوبية والكارولينية ، ينبغي لنا ان نضع في الاعتبار ، بشكل جوهري ، الجماهير النموذجية ودور العرض التي تتردد عليها • ان السادة والسيدات ، الذين ساندوا الممثلين ، كانوا ، في الاساس ، يمثلون العناصر نفسها التي تحكمت في مصير المسرح ، على عهد جيمس ، ومع ذلك ، ظهرت اختلافات عديدة • اذ كانت الحرب الاهلية ، في سنة ١٦٢٥ غير بعيدة • فالطهريون (البيوريتانيون) يتنامون في السطوة والقسوة ، كما كان الفرسان يشعرون بوعي وادراك بانهم وحدة اجتماعية تعتمد على البلاط • اما الطهريون ، فقد تقدموا ، في هجومهم على المسرح ، بتعبيرات مقذفة ظهرت في مسرحية (هستريوماستكس) التي الفها وليم براين — ١٦٣٣ — فما كان من الفرسان الا ان ردوا عليها بجعل دور العرض من توابع (الوايت هول) •

ان اهتمامات هؤلاء الفرسان ، كانت لها اليد العليا ، بحيث اقنعوا الممثلين بالانتقال من وسائل الانتاج الاليزابيثية الى اسلوب جديد يمكن ان يعد الاساس للمسرح الحديث • ان المشاهدين من الحاشية الملكية ، كانوا يألفون لسنوات طويلة ، الاقنعة الملكية المحكمة ، المتطورة ، بسبب التعاون بين بن جونسن ، والمصمم المعماري (اينغوا جونز) ومن مسرحيات الاقنعة الاولى ، مسرحية (قناع الظلام) — ١٦٠٥ — وقد كان جيمس يسر بهذه العروض ، بحيث انه لم يشجع جونسن فقط ، بل شجع شعراء اخرين ، كانوا يتعاونون على ترتيب مشاهد متماثلة • اما التنظيمات التي كانت مرتبطة بحزب (البلاط) كالفرق التابعة للبلاط ، فقد سارت على المنوال نفسه ؛ بينما سعى العديد من النبلاء الاغنياء ، في قصورهم ، الى منافسة ممارسات القصر الملكي ففي غضون عهدي جيمس وتشارلس ، كانت تلك الحفلات الارستقراطية الفخمة تتوالى الواحدة اثر الاخرى في موكب بهي زاه •

ومع ان المسرحية المقنعة ظلت خارج نطاق الدراما بالمعنى الدقيق من الكلمة ، فان تأثيرها في الكوميديا والمأساة ، اثناء الفترة اليعقوبية ، يمكن تعقبه بسهولة • ومما لاريب فيه ، ان مسرحيات شكسبير المتأخرة ، قد استلهمت ، ولو جزئيا على الاقل فكرة القناع ، ذلك ان عدة كتابات مسرحية، سواء اكانت كوميدية ام جادة ، تبنت اقحام فواصل قصيرة مقنعة على الفعل المسرحي •

وحتى مشارف ١٦٢٥ ، كان ذلك التأثير تأثيرا غير مباشر ، وظل المسرح المحترف مؤلفا من منصة تسندها واجهة خلفية ، كما ان المشاهد (بالمعنى الحديث) لم تكن معروفة عمليا • اما في عهد تشارلس فقد ظهرت بوادر عديدة تنبىء بالتغيير • ومما لاشك فيه ، ان المسرحيات ، في معظمها ، كانت تقدم وفق الاسلوب القديم ، وبالارتباط مع مسرح البلاط ودور العرض الاخرى جرت عدة محاولات لاعادة الانتاج المسرحي ، في دور العرض المحترفة ، كانت

مؤثراتها تماثل ماكان العديد من المتفرجين يألفونه في مسرح (البلاط) • فحين نسمع في تمثيل مسرحية (هانيبعل وسبيو) لتوماس نابز ـ ١٦٣٥ ـ :

ان الاماكن كانت احيانا تتغير لتتفق مع المشاهد ،

كأنها مسرحيات موسيقية بين هذا الفصل وذاك ،

وحين نجد ان (خليلة الحب) لهيوود ـ ١٦٣٥ ـ بعد عرضها امام الملك وحاشيته ، ثلاث مرات ، قد عرضت امام الجمهور في مسرح (العنقاء) ندرك اننا واقفون على عتبة مسرح جديد • فهيوود ، في مقدمة المسرحية السالفة الذكر ، يطري اينغو جونز اطراء خاصا بقوله :

انه «يقصد جونز» في كل فصل ، بل في كل مشهد ، يضفي على العمل بابتكاراته الرائعة بهاء متميزا ، ففي كل الظروف ، يحمل المتفرجين على الاعجاب بالمسرح ، بحيث ينبغي لي ان اقر بانه لم يكن في مستطاعي ادراك مافعله من عمل جليل مقدس ، نال رضا عاما من قبل الجمهور ، حتى اني لازعم ، ان احدا من افراد الجمهور لم ينفصل من أي موضوع مقدم قط ، الا وهو اكثر سرورا ورضا) •

لقد مضت وانقضت الايام التي كان فيها الشاعر الممثل موضع التقدير حسب •

وباستثناء التأثير العملي الذي احدثه الفرسان المشاهدون في المسرح ، لابد من رصد امرين اخرين • ففي مسرح (البلاط) ولاسيما برعاية الملكة هنريتا ماريا ، كانت ثمة شعيرة فعالة تنحو منحى الرومانسية الافلاطونية التي كانت (الموضة) في باريس ، كما اضفي التشجيع على شبان الحاشية ، من اصحاب المطامح الادبية ، ليمارسوا الكتابة وفق هذا الاسلوب للمسرح •

والى ذلك الزمن ، كانت كل المسرحيات تقريبا يكتبها كتاب ظلوا خارج المحافل الارستقراطية ، كشكسبير وتشابمان وديكر وهيوود • صحيح ان فليتشر ، كان على صلة طيبة بالبلاط ، لكنه لم يمش في اروقة البلاط ولم يتسكع في غرف الانتظار • في حين ان معظم المتعاونين معه ، نشأوا في بيئات متواضعة • وفي عهد تشارلس ، ظهر الفارس الشاعر ، فسعى ،في الاساس لمرضاة الذوق الملكي وتملقه ، بتعهد نوع من الدراما ، متأثر كثيرا بالرومانسيات الافلاطونية التي ظلت طعما دسما للجمهور عموما •

ان كل هذا لايعني انهيار الاساليب القديمة فجأة ، لتحل محلها اشكال جديدة بشكل طبيعي • ان مايعنيه ، اثناء الخمس عشرة سنة هذه ، ان المسرح اخذ ينحو اكثر فاكثر منحى جمهور الفرسان ، مغيرا ببطء شكله ، دون ان يقطع صلته تماما بالتقاليد الاليزابيثية ، متوقعا بروز نوع من المسرح مغاير المغايرة كلها لتلك التقاليد •

ففي حين ان كتاب المسرح (الفروسي) بالمعنى الدقيق من الكلمة ، من امثال لودفيك كارليل ، بمسرحيته (العشــاق العاطفيــون) ــ ١٦٣٨ ــ بشقيها المتماثلين مع نظيريهما في مسرحيته الاخرى (آرڤيراكوس وفيليسيا) ــ ١٦٣٦ ــ اللتين ليستا بحاجة الى رصد في مسح كهذا ، فان ثلاثة كتاب يعالجون المسرحيات المأساوية والكوميديــة المأساويــة يستحقــون الالتفات ، لطريقتهم في توضيح الاساليب المتغيرة ولما امتاز به بعض انجازاتهم • واول هؤلاء الكتاب هو جيمس شرلي ، الذي يمكن اعتباره ممثلا للدراميين الذين حاولوا مواصلة التقاليد السابقة ، في (الخائن) ــ ١٦٣١ ــ و (الكاردينال) ــ ١٦٤١ ــ اما الاولى فتجري احداثها في ايطاليا بينما الاخرى ، في فرنسا ، بحيث تتضخم درجة الانتقام والخسة ، لتصبح المشاهد ، على الرغم من عاطفة الكاتب الشاعرية مشاهد لامعقولة ، حتى تحل المبالغة محل الحدة ، وتكون النتيجة في اغلب الاحيان نتيجة هزلية ، عندما

يوشك احد الشخوص ان يموت مطعونا بجانب عدوه ليصرخ قائلا : لابد لي ان اتبعه ، سأقارعه في العالم الاخر •

وهنا ندرك تصنع مفاهيم شرلي ومداها (الادبي) • ان الكلمات التي تكاد تكون كلمات اخيرة ، في المسرحية ، تنبعث من احد الناجين القلائل ، حيث يقول : (هنا كومة من المآسي) • الا ان الدماء الغزيرة تحول بيننا وبين الانطباع الذي رغب الكاتب فيه ، حيث حمل احد شخوصه على القول : بهذه «المآسي» ترون انه لم يبق ان نقف عند حد الموت الفخور ، الا ان حصيلة المقاتل تتركنا ونحن في برود غريب •

وحين تشير الدوقة الى وضع مماثل في (الكاردينال) قائلة :

يقول انه يحبني حبا جما ، بعد ان وعدني ان اعود سعيدة ،

اخشى ان يقدم السم لي ، في هذا الوقت او ذاك •)

فأن ضحكة ماتخامرني ، كان يمكن ان تكون رعشة مثيرة تهز استجابة الجمهور • ان النوع القديم من التعبير المأساوي فقد سطوته بشكل واضح مبتوت فيه •

اما جون فورد الذي كان يبحث عن طريق آخر • فانه ، بالرغم من موهبته وخياله الرهيف ، وبالرغم من انه كان تلميذا حاد الذكاء ، من تلامذة برتون مؤلف (تشريح السوداوية) فانه سعى الى ابداع مايمكن ان يدعى المأساة (السايكولوجية) فعنوان مسرحية (سوداوية العاشق) — ١٦٢٨ — يعكس لنا وحده الاتجاه العام في اعماله • ان هذه المسرحية المأساوية — الكوميدية تفتقر الى الكثير من القيم ، لكن (القلب المحطم) — ١٦٢٩ — و (من المؤسف ان تكوني مومسا) — نحو ١٦٢٧ — قد حظيتا بثناء رومانسي جزيل • فالمسرحية الاولى تتوقف لاهفة عند حب مخذول وعواطف متشنجة ، واوضاع غريبة • وبينما نرغب بالتوكيد في الاقرار بان فورد شاعر اصيل

وان بعض المشاهد كتلك التي تعلم فيها كالالاتا بموت عشيقها ، وصديقها وابيها ، مشاهد مؤثرة في القراءة ، فمن غير الممكن اعتبار هذا العمل انجازا دراميا رائعا ، وطبيعة اسماء شخوصه نفسها تشير الى اسلوب فورد (الادبي) في طريقة معالجته • انه يصف شخوصه على الوجه التالي : فارغيلوس هو (الانسان الغضوب المتفرد) وكالالاتا هي (زهرة الجمال) وبينثا هي (الشكوى) • ان المشادة الرمزية يمكن ان تكون واردة في مثل هذه المسرحية ، كما هي الحال في (العاصفة) اما استخدام فورد لها فيفضح زيف موقفه المأساوي • ربما مسرحية (من المؤسف •••) فيها من القوة مافيها ، غير ان فعلها يتركنا ونحن غير راضين • ان لفورد كل الحق ، ان اراد ، ان يتناول ثيمة تتناول قصة العاطفة المحرمة ، بين جيوفاني واخته انابيلا• غير اننا نضيق ذرعا باسلوب معالجته للوضعية ، وفي احيان يكاد يبدو فيها اختياره لهذه الثيمة متقصدا ، لا لانها الهبت خياله ، بل لان استخدام هذه الصلة المحرمة هو الذي يوقظ الانتباه المنهك لدى المستمعين • وهذا يعني ، انه يعوض الحدة التي تتولد من الرؤيا الشاعرية ، بالحدة التي يستهدفها ، من خلال طبيعة العقدة نفسها •

ثم ، ينبغي لنا ان نمعن النظر قليلا في كتابات كاتب اقل موهبة ، في مجال الشعر ، الا انه اكثر اهمية ، للموقع الذي احتله في منتصف القرن في العالم المسرحي ، هو السير وليم دافينانت • كان هذا الرجل قبل ١٦٤٠ من رجال الحاشية المحظوظين ، ورئيسا لفرقة مسرحية • الا انه كان من اوائل من حركوا الفعالية المسرحية المنتعشة ، بعد سقوط اوليفر كرومويل• وقد اثبت كونه القوة الفعالة في تطوير ما يعرف بدراما (الحب والشرف) في فترة عودة الملكية • ففي اوائل جهوده المستقلة المتمثلة في (البوقين) ــ ١٦٢٨ ــ و (الاخ القاسي) ــ ١٦٢٧ ــ افصح عن نفسه بوصفه مؤازرا خشن الطباع للمأساة الموحشة التي لاتعرف غير القتل ، حيث تسري الشهوة

الحيوانية والطمع والنهب والعنف • على اية حال ، فحين اضفى ، في سنة ١٦٣٤ ، العنوان البارز (الحب والشرف) على مسرحية مأساوية ــ كوميدية صاخبة ، وفي السنة التالية حين سمى مسرحية اخرى (العشاق الافلاطونيون) وفي سنة ١٦٣٨ ، حين جعل يومينا في مسرحية (الحسناء المحبوبة) خليلة الملك الافلاطونية ، فكأنه كان يشير بدقة وبصورة مباشرة الى جـون درايدن ، الذي كان يبعد عنه بنحو ثلاثين سنة • اما (ثياندر ويوريشيا) فليسا على بعد شاسع من (المنصور والماهياد) •

ففي هذه الفترة برمتها ، ازدهرت المأساة ــ الكوميدية باساليبها المتنوعة • ف (الغجري الاسباني) ــ نحو ١٦٢٣ ــ التي كتبها مدلتون وراولي تمزج بشكل ساحر بين قصة رودريغو الذي يفض بكارة كلارا ، لكنه في اخر الامر يتزوج منها نادما ، وبين قصة ثانية ترينا الفـاريس ، الرجل المنفي وابنته اللطيفة بريتيوسا وهما يعيشان متنكرين في مخيـم للغجر • وعلى حين غرة نجد التحليقات الغنائية والعواطف الخطابيـة والمكائد المتشابكة والمشاهد الخشنة المصممة لاقتناص انتباه الجمهور ، نجدها تميز معظم المسرحيات الرومانسية والمآسي ــ الكوميدية التي امـد بها المسرح جيمس شرلي من (الاخوة) ١٦٢٦ وعبر (الخادم المقر بالجميل)ــ ١٦٢٩ ــ و (التبدلات) او (الحب في متاهة) ــ ١٦٣٢ ــ الى (الاميرال الصغير) و (المقامر) و (الطائر في القفص) سنة ١٦٣٣ • ثم يأتي روبرت ديفنبورت فيتقدم بمسرحيته الناجحة (شراب المدينة المسكر) ــ ١٦٢٤ ــ اذ تعرض فيها عقدة مزدوجة ، الشق الاول منها يفصح عن زوج مريض الغيرة ، يحاول جادا ان يحرض صديقا له على اغواء زوجته ، والشق الثاني يعالج رجلا يدعى لودفيكو ، وهو شخصية شديدة الثقة بنفسها ، يسمح باوسع مجال من الحرية لزوجته المتزمتة المحتالة • وفي السنوات الاخيرة من عهد تشارلس ، ظهرت مسرحيات من اضراب (ملكة اراغون)

١٦٤٠ ــ لوليم هابنكتن و (الانتفاضة) ــ نحو ١٦٣٦ ــ لتوماس راولنز، و (السيدة المفقودة) ــ ١٦٣٧ ــ للسير وليم بيركلي ، و (الخادم الملكي) ــ ١٩٣٦ ــ لتوماس راندولف ، كل هذه المسرحيات كانت ترعى العواطف المثيرة للشفقة والعاطفية الانفعالية ، والاحداث النابضة بالحركة ، وهي امور اثيرة لدى البلاط والحاشية ، وقد كان لذلك كله تأثير متميز في المسرح ، عندما اعيد افتتاح دور العرض اثر عودة الملكية • اما تجارب الاسلوب الرعوي ، فقد كانت على ارتباط وثيق بهذه الاعمال • وفي حوالي سنة ١٦٠٨ ، حاول الشاب فليتشر طرق مثل هذا الموضوع في مسرحيته (الراعية المخلصة) وباستثناء هذا العمل ، فان العقود السابقة تجنبت معالجة الموضوعات الرعوية • ثم مابرح العديد من الشعراء ان عادوا اليها ، في السنوات التي سبقت اندلاع الحرب الاهلية ، فقد كتب جونسن (الراعي الحزين) ــ نحو ١٦٣٧ ــ وشرلي (الاركاديا) ــ المطبوعة سنة ١٦٤٠ ــ وراندولف (امياتناس) نحو ١٦٣٠ ــ وورتر (عطلة الراعي) ــ نحو ١٦٣٤ ــ الا انه لم يستطع احد منهم ان ينجز عملا دراميا باقيا لصيقا بالذاكرة حقا •

ان كثرة من القيم الايجابية يمكن العثور عليها في توسيع الكوميديا الواقعية واحكامها ، وقد تثبت وتركز هذا الامر في بداية القرن ، مما كان مدعاة للانسجام بداهة مع اذواق الجمهور الفروسي • بعض الكتاب من اضراب فيليب ماسنجر اقتفوا اثار جونسن ، ولكن بتميز واضح • بيد ان مسرحية (طريق جديدة لدفع ديون قديمة) ــ نحو ١٦٢٦ لهذا الكاتب المسرحي ، تنهض من بين مسرحيات القرن السابع عشر ، ممثلة حقا للنجاحات المسرحية الباقية على الزمن • فهي لم تبق شاخصة في الخزين المسرحي الى القرن التاسع عشر حسب ، بل انها شهدت ايضا بعثا متجددا لعدة مرات في وقتنا الراهن • ففي الصورة المرعبة لـ (المبنز الوحشي) التي رسمها

ماسنجر للسير غلز اوفريتش ، اظهر قدرته على ان يصوغ فكاهة جونسن ذات الطبع الخاص صياغة حية • حتى يصح القول : ان هذه الشخصية جمعت بين وسائل جونسن الدرامية وبين وسائل شكسبير •ففيها يبدو التركيز على نمط يجسد سمات قصد منها توضيح شر اجتماعي فضلا عن قوة حية تجعل مثل ذلك النمط يبرز في نطاق وجود شخصي • وفي مسرحية اخرى لماسنجر هي (سيدة المدينة) ـ ١٦٣٢ ـ نجد شيئا من القوة المماثلة • ومع ان ايا من شخوصها لايمتلك حيوية اوفر ريتش • فالصورة العابسة التي تمثل اسرة التاجر الغني ، بما فيها السيدة فروغال الطماعة الانانية ولوقا المرائي ، تعبر عن قيم مسرحية اصيلة •

ومسرحيات وليم راولي تتماثل مع ماسبق من مسرحيات بعض الشيء فـ (العجيبة الجديدة) او (أمرأة لم تغضب قط) يمكن ان يتزامن ظهورها مع (طريق جديدة لدفع ديون قديمة) تقريبا • وهي كمسرحيات ماسنجر تعالج بجد وبصورة اخلاقية مشكلات العصر الاجتماعية • ومع ان الخلفية تاريخية على نحو غامض ، فالشخوص والاوضاع معاصرة بشكل واضح، حيث يجري الحديث عن قصة فورستر العجوز ، التاجر الذي يتصور نفسه رجلا صالحا ، فاذا به يبعد اخاه عنه ، لانه مسرف متلاف ، ويحرم ابنه روبرت من الارض لانه يحاول ان يساعد عمه ، وفي النهاية يجد الاب نفسه وسط مصاعب كثيرة فينقذه الابن والاخ • ومن هنا ، يتوصل الى ادراك عميق للقيم الانسانية •

ومرة اخرى ، نجد النفوذ المزدوج لجونسن وشكسبير واضحا في هذه المسرحية •

يتميز العديد من كوميديات هذا العصر بعكس سمات مماثلة لما سبق من مسرحيات • حتى ان بعضا منها جديرة بان تتذكرها • على اية حال ، ان المسرحيات التي مازالت تثير اهتمامنا ، في الوقت الراهن ، كانت جهودا

شخصية ، أي انها نجاحات منفردة لكتاب من الدرجة الثانية • وباستثناء ماسنجر ، فالكاتبان المسرحيان الوحيدان اللذان يثيران اهتمامنا ، بكتاباتهما الدرامية ، هما رتشارد بروم وجيمس شرلي ، اذ كان كل منهما يمتلك القدرة على وضع اسس لاسلوب متميز ، بدأ الاول عمله الفني بان اقتفى اثر جونسن ، اذ كان فعلا خادم جونسن ، وقد ساعده سيده وبارك بواكير جهوده • ومع اننا مضطرون الى الاقرار بانه لم يكن كاتبا او شاعرا عظيما، ينبغي لنا الاعتراف بانه كان يحظى بموهبة اصيلة ، في مجال المسرح ، تلك الموهبة التي اعانته على كتابة عدة مسرحيات نالت نجاحا في وقتها ، اما القلة منها فقد ظلت محتفظة بشعبيتها في القرن الثامن عشر • ومما هو جدير بالذكر ، ان سمتين في عروضه المسرحية تستحقان الملاحظة لسببين ،اولهما انه كان قادرا على تعديل كوميديا (الطبائع) الجونسنية بحيث اقتربت كثيرا من كوميديا السلوك ، وثانيهما ، انه استغل العنصر الموسيقي في مسرحياته، ليشير بشكل غامض الى الاوبرا ــ البالادية ، في وقت متأخر • ولتوضيح ذلك ، يمكن ان تتخذ مثلين لما ذهبنا اليه في المسرحيتين (الفتاة الشمالية) ــ نحو ١٦٢٩ ــ و (العصبة المرحة) او (الشحاذون المرحون) ــ ١٦٤١ فالبطلة كونستانس ، التي تتحدث بلهجة خاصة ، فتاة تأتي الى لندن ، لتقع في حب السير فيليب لكليس ، وقبل ان تحظى بيده ، تجد نفسها متورطةفي عالم من صيادي الزواج ، الحمقى واناس اخرين يؤمل ان يكونوا فطنين ــ اما الفعه بأسره فيتنوع بالاستخدام الحر للاغاني والاقنعة • في حين جو (الفتاة الشمالية) يتقدم بالمسرح خطوة الى امام نحو (العصبة المرحة) وهي مسرحية تثير انتباهنا المزدوج ، لانها كانت اخر مسرحية مثلت قبل اغلاق المسارح سنة ١٦٤٠ ، ولانها نالت نجاحا واسعا في القرن الثامن عشر ، حين حولت الى اوبرا بلادية • ان بروم يحكي قصته بشكل جذاب ، تلك القصة التي تتناول الاقطاعي العجوز المحترم ، اولد رينت ، فبعد ان يغادره سبرنكلف لينضم الى عصبة من الفقراء ، يكتشف بفرح ان سبرنكلف هذا

هو ، في الواقع ابنه من امرأة شحاذة • مهما يكن من امر ، فالقصة لاتهمنا ولاتهم بروم،اما الشيء الذي يهمنا ، في المسرحية ، فهو المشاهد الخيالية في مخيم الشحاذين •

ترينا كتابات بروم ، كيف تم توسيع افاق الكوميديا الجونسنية وهذا ماتظهره مسرحيات شرلي ايضا • وقبل ذلك اشار شرلي الى الطريق المزمع سلوكه ، في مسرحية (مدرسة الاطراء) التي انتجت في السنة التي اعتلى فيها تشارلس العرش • ومع ان هذه الكوميديات ، ليست ذات قيمة كبيرة لانها لاتقدم عقدة مؤثرة ولاشخوصا حية ، فان عرضها لـ (مدرسة) فنطازية يتعلم فيها النبلاء الشبان فن القاء صنوف الاطراء المزوقة ، يوضح بجلاء ان اهتمام الكاتب لم يخصص للمساوىء والشرور الاجتماعية حسب بل لما يمكن ان يعرف بالسلوك الاجتماعي في ذلك العصر • وهذا الاتجاه هو الذي يميز مسرحيات (الظريف الجميل) ــ ١٦٢٨ــ و (هايدبارك) ــ ١٦٣٢ ــ و (سيدة السرور) ــ ١٦٣٥ ــ هذه المسرحيات جميعا تستند الى مشاهد الفطنة واللياقة الاجتماعية ، وكلها تعرض موقفا لا رومانسيا جديدا ، ذلك الموقف الذي يتحدد بالعلاقة بين الرجال والنساء ، يقول بطل (الظريف الجميل) متحدثا الى البطلة (تذكرن انكن مخلوقات ضعيفات بدون الرجل ولما كنت لست الهة اعرف انك فانية ، لذا سأجعلك زميلة لي ، لاصنما يعبد ، ليس هذا تملقا مني) • ان المغني البتراركي قد ذهب لحال سبيله ، كما ذهبت الالهة التي محضها عبادته ، ها نحن الان في عالم اخر ، وحين اغلقت المسارح ابوابها ، سنة ١٦٤١ ، اقتربت انتاجاتها ، في الروح الى الانتاجات التي تميزت بها المسارح عندما فتحت ابوابها رسميا مرة اخرى بعد سنة ١٦٦٠ • ان كوميديات شرلي السلوكية وتعديلات بروم للاسلوب الجونسني وثيمات دافينانت ، في الحب والشرف ، قد وضعت الاسس للمستقبل •

الفصل الرابع : دراما العودة

١ ـ الدراما في ظل الطهريين (البيوريتان)

اغلقت حكومة الكومنولث المسارح رسميا بالقانون الصادر في سنة ١٦٤٢ ، وتعطل التمثيل نظريا في انكلترا حتى اعادة تشارلس الثاني للعرش. على اية حال ، كانت المظاهر خداعة ، اذ لدينا شواهد بأن التقاليد المسرحية التي توطدت في مطلع القرن السابع عشر ظلت تواصل فعالياتها الى مابعد ١٦٦٠ ، بمختلف الطرائق .

ومما لاشك فيه ان السلطات الطهرية (البيوريتانية) كانت تلح على وضع حد لكل انواع الترفيه ، البريئة وغير البريئة ، ومما لاريب فيه كذلك ، ان الممثلين والمتفرجين كانوا يتملصون من مراقبة الجيش ، فيقدمون عروضهم تحديا للسلطة .كان التمثيل في فترة الكومنولث يتألف من نوعين: ففي المسارح القديمة كان بعض الممثلين من بقايا العهد الكاروليني ينفذون الاداء المسرحي ، في حين كانت زمر من الممثلين يعرضون هزليات (فارصات) امام المشاهدين ، في دور العرض والاكشاك والخانات والقاعات ، التي غالبا ما كانت تستل من مسرحيات موجودة سابقا . فمثلا ، استل القسم الكوميدي الخشن من مسرحية (حلم ليلة منتصف الصيف) ليمثل تحت عنوان (بوطم النساج) . ومن هذه الهزليات الباقية على الزمن مجموعتان المجموعة الاولى بعنوان (الظرفاء) التي نشرت سنة ١٦٦٢ ، و (رزمة المتشرد المفتوحة) التي اصدرت سنة ١٧٤٢ . ان التقاليد الهزلية هذه مهمة

لانها اخذت موضعها بجانب التقاليد المسرحية الاعتيادية الى نهاية القرن الثامن عشر • كما ان التمثيل الهزلي لم يستنفد الفعاليات المسرحية في فترة الكومنولث • كذلك كانت المسرحيات المنتظمة تشاهد ، في اغلب الاحيان على منصات المسرح • وكلما كان الممثلون يستطيعون جمع شتات جمهور مافي احدى الدور المتداعية تقريبا ، كانوا يسارعون الى التقاط مايستطيعون التقاطه من بومون وفليتشر او من دراما شكسبير •

وكثيرا ما كانت الفعاليات المسرحية تعطل بدخول الجنود الطهريين المتوحشين • وعندئذ سرعان ما تعرض القضية المعنية على صفحات الجرائد البدائية ، وفي اغلب الاحيان ، استطاع الممثلون ان ينجوا بجلودهم ، دون ان يصابوا باذى • بينما كل ما كان قيد السجل في التمثيل ، يضيع بلا رجعة •

ثمة تقارير باقية تتناول التمثيل في غضون تلك السنوات ، لكنها قلما تشير الى سلسلة متماسكة من التمثيل غير المنتظم الذي كان يقدم في لندن وفي الاقاليم • وهكذا تم الاحتفاظ باستمرارية التقاليد بطريقتين متميزتين •

ولم تكن هاتان الطريقتان الوسيلتين الوحيدتين ، للاحتفاظ بالتواصل بين بواكير المسرح الكاروليني وبين المسرح الذي تلاه • واثر مجيء كرومويل الى السلطة ، شكل بعض المسرحيين فرقة اقلعت الى المانيا بقيادة جورج جولي الذي مابرح ان انضم الى وليم بيستن ، الذي كان سابقا رئيس فرقة الملك للممثلين الصبيان في بلاط سالسبوري • اما خزين الاخير المسرحي ، فلابد انه كان يتألف من مسرحيات اليزابيثية ويعقوبية وكارولينية ، اما التقاليد المسرحية فقد كانت استمرارا للتقاليد السابقة ، لما قام به بيستن من فعاليات في السنين الثماني عشرة التي نالها القمع المسرحي• ومن هنا ، فان وليم بيستن يشكل صلة وصل اخرى • هذا الرجل الذي يصفه درايدن بانه (سجل المسرح) هو ابن كرستوفر بيستن الذي تعرف

على شكسبير في فاتحة القرن السابع عشر • من المحتمل ان وليم بيتسن، الذي كان يملك دار العرض في بلاط سالسبوري ، سنة ١٦٦٠ ، والذي كان على صلة وثيقة بدافينانت في الفعاليات المسرحية المتأخرة ، هو الذي قام بدور القائد (المايسترو) بالقياس الى الممثلين الصغار •

ان حلقات التمثيل هذه قد اكتملت بظهور السير وليم دافينانت الذي كان وثيق الصلة بالمسرح في عهد تشارلس الاول والذي اصبح قائدا لفرقة ذات شأن في ظل تشارلس الثاني • اما جهوده الاوبرالية في (حصار رودس) وفي بعض المسرحيات المشابهة ، التي مثلت في السنوات الاخيرة من فترة الكومنولث فهي تقدم لنا واحة صغيرة من التمثيل المسموح به وسط صحراء جرداء •

ان الكثيرين ممن لم يعتنقوا العقائد الطهرية الموغلة في التزمت ، كانوا ينظرون الى وراء ، الى الامجاد المسرحية السابقة ، وقلوبهم عامرة بالحب النابض بالحيوية نحو التمثيل المسرحي • ان حلقات الاتصال التي القينا النظر عليها سابقا ، ترينا كيف تترابط التقاليد المسرحية في الاداء الفعلي وفي طرائق التمثيل ، بيد ان تقاليد المسرحية المكتوبة ، امكن الحفاظ عليها ، في عدة وسائل متميزة • ثم مابرح الممثلون ان وجدوا مسلوبين من دخولهم الاعتيادية ، فاضطروا الى التخلص مما كانوا يعتزون به في سالف الايام • ففي اوائل القرن السابع عشر ، كان بعض الممثلين يعتقدون بان الدراما غير المكتوبة ، كانت اكثر شعبية في المسرح من الدراما المنشورة • وتبعا لذلك احتفظوا باكوام من المسودات في غرفهم رافضين بيعها الى الطباعين ، اما في اوقات المحنة ، مثلا ، كما هي الحال في الفترات التي كانت تغلق فيها دور العرض ، بسبب الاوبئة ، فقد كانوا يتخلصون من كنوزهم بتردد ، طبيعي ان تكون لمثل هذه القاعدة استثناءات • فقد اصدر همنج وكوندل ، في سنة ١٦٢٣ ، عددا من الاعمال غير

المنشورة لشكسبير كخدمة اخيرة لصديقهما الراحل • وقد اعتبر جونسن مسرحياته بصفتها ملكا خاصا به ، كما هي الحال بالقياس الى اعمالـــه المطبوعة في سنة ١٦١٦ ، غير ان مسرحيات متنوعة اخرى كانت تعد من ممتلكات الفرق التي انتجتها اول مرة • وفي غضون عهد الكومنولث ، تصدى العديد من الممثلين لنشر امثال تلك المسرحيات • وباستثناء العديد من الكوميديات والمآسي المنفصلة قدمت لنا تلكما السنتان مجموعة غنيـة من مسرحيات بومون وفليتشر التي نشرت في ١٦٤٧ في مجلد ضخم • كـان لايمكن طبع هذا المجلد من دون ان يكون ثمة جمهور قارىء ، كان في انكلترا كثيرون من الناس من الذين يتذكرون الايام السعيدة الماضية التي كانوا يمضونها في المسارح ، فعادوا الان من مشاهدة خشبة المسرح الى دراسة المسرحيات الاثيرة لديهم متمثلة في مآسي وكوميديات شكسبـير وبومون وشرلي •

٢ ـ مسرح العـودة

عاد تشارلس الثاني ، في سنة ١٦٦٠ الى عرشه ، وسط افراح امة قد تعبت من مضايقات عهد الكومنولث المفرطة في مغالاتها ، تواكبه عصبـة الفرسان المخلصة له ، التي شاركته في منفاه ، والتي انضمت الى سواد الناس ، في انكلترا ، الذين كانوا متلهفين للعودة الى التقاليد الكارولينية السابقة • وما ان اخذ تشارلس مكانه من العرش ، حتى شكل الممثلون فرقا عديدة ، فاسرع جورج جولي في العودة من المانيا ، وسرعان مافتح وليم بيتسن مسرح سالسبوري الملكي كما جمع كليكرو بقايا رجال الملك القدامى، كما جمع دافينانت هيئة من الممثلين الشبان غير المدربين المتلهفين للمجـد المسرحي • على اية حال ، كان الملك حريصا على الاحتفاظ بشؤون المسرح بين يديه ففي غضون اشهر قلائل من اعتلائه للعرش اصدر الاوامر والقرارات لاختزال عدد الفرق وجلعها فرقتين ، الاولـى بقيادة كليكرو ، والثانيـة

برئاسة دافينانت • استقرت هاتان الفرقتان ، بعد تشديد قبضتيهما الاحتكارية ، الاولى في المسارح الملكية العديدة والثانية في دور الدوق في (لنكن ان فيلدز) و (دورسيت غاردن) • ثم اندمجت الفرقتان بحلول سنة ١٦٨٢ لتكونا فرقة واحدة في سنة ١٦٩٥ ، ظهر فيها العديد من افضل الممثلين • النقطة الاولى الجديرة بالذكر هنا ، تشير الى ان فرقة واحدة استطاعت ان تطمن حاجات لندن كلها ، اثناء ثلاث عشرة سنة ، بينما ظلت فرقتان فقط تعملان ، في غضون سبع وعشرين سنة ، الى نهاية القرن • واذا ما تذكرنا ان لندن الصغرى ، قبل ثلاثين او اربعين سنة ، كانت تستطيع مؤازرة ست فرق كانت تعمل في الوقت نفسه ، لتبين لنا ان تغييرا عظيما قد جرى بالقياس الى الجمهور المسرحي • ان هذا التغيير ، في الواقع ، هو نهاية لحركة متدرجة رأيناها تنمو في السنوات الاولى من القرن • ثم انحدر المسرح انحدارا تاما ، اذ اصبح اداة بيد العرش ، بينما الطبقات الوسطى ظلت بعيدة عن الساحة • ان القلائل من الناس المناوئين للارستقراطية يومئذ ، من امثال بيبيس ، قد ترددوا على دور العرض ، بينما الاغلبية كانت تفضل مايفضله العرش ، بتقليدها اذواق الفرسان ، على هذا النحو او ذاك • ان كل مانعرفه عن المسرح ، في تلك الازمنة ، يثبت بصورة مقنعة ان الجمهور النموذجي ، كان يتألف من رجال الحاشية وسيداتهم ، والنبلاء و (الظرفاء) وعديد يسير من رعاع المدينة • لقد اصبح دار العرض موضعا صاخبا يمكن للطبقات العليا التردد عليه ، وتبعا لذلك ، فان المسرحيات كانت تكتب من قبل الكتاب لغرض واضح متميز ، هو اجتذاب الفرسان ورجال الحاشية • وهذا مايفسر بروز المأساة البطولية واحكام كوميديا السلوك • كان الهدف من الاولى التأثير في العواطف الارستقراطية المصطنعة ، بصدد الشرف ، كما عكست الثانية الاجواء الثقافية المتألقة اللامبالية اخلاقيا ، التي تتمثل في مخادع النساء والحانات •

وفي الوقت نفسه ، غيرت دور العرض اشكالها • اذ يختلف مسرح العودة عن المسرح الاليزابيثي بطرائق ثلاث متميزة • وباستثناء السنوات القلائل الاولى بعد ١٦٦٠ ، حين استخدمت بعض دور العرض من قبل الممثلين تلاشى المسرح (الشعبي) المعروف بمسرح الهواء الطلق • اذ ان دور العرض الجديدة ، باستثناء دار واحدة ، اصبحت دورا مسقفة ، وبالتالي تنار انارة اصطناعية •

ثم ان الابنية الاولى الجديدة التي احتلها الممثلون لم تكن مربعة الشكل ، بل كانت ، اصلا ملاعب للتنس ، مستطيلة الشكل • ومن الواضح ان اقتطع جزءا من خشبة المسرح ، هذا فصلا عن غطاء يمتد خارج الستارة، ومن جهة ثانية ، تشير التقاليد الى ان المنصة كانت محاطة بالجمهور ثم جرت تسوية حدث من جرائها ، ان قوس المنصة ، الذي كان مجهولا في اوائل القرن السابع عشر ، الا في مسرحيات الاقنعة التي مثلت في البلاط ، مابرح ان اقتطع جزءا من خشبة المسرح ، هذا فصلا عن غطاء يمتد خارج الستارة ، ليغطي نصف القاعة ، على شكل نصف دائري • هنا نجد توحيدا بين نظامين متناقضين من العرض المسرحي • فالتقارب من الجمهور يمكن تحقيقه من قبل الممثلين حين يتحركون الى امام على خشبة المسرح ، ومع ذلك تبقـــى امكانية العرض المشهدي ماثلة في خلفية المسرح • وعلى ذلك ، نتوقع ان نجد ، وبالفعل نجد ، ان المسرحيات التي كتبت لمثل هذا المسرح قد خرجت على القياس تقنيا • لانها مسرحيات انتقالية ، فهي من جهة تنظر الى وراء، الى المنصة السابقة بمواصفاتها المتحررة ، وهي تنظر الى امام ، الى تطـور المسرح الجديد من جهة اخرى • من الطبيعي ان المسرحيين ، في السنوات القلائل الاولى ، لم يكن في امكانهم ان يتعلموا كيف يكتبون للمسرح المتغير ، ولذلك ، صيغت مسرحياتهم بالشكل الاليزابيثي • مهما يكن من شأن ، فان مقتضيات الظروف المتغيرة فرضت نفسها • فادرك كتاب المسرح

حاجاتهم الى الممثلين ومسرحياتهم ، لما للمشاهد من تأثير ، فتم الانسجام بين المعنيين بالمسرح ، بصدد الموضوع الرئيس المطروح في المسرحية ، اكثر مما كان الامر بالقياس الى المسرحيات التي كتبت في زمن شكسبير • اما في الانتاجات البارزة في تلك الفترة فنكتشف الانتقالات الموضعية ، كما يبدو ذلك ، مثلا ، في (انطونيو وكليوباترا) او في (الملك لير) •

ان مثول هذه المشاهد تسبب في استحداث انارة بدائية واكبت المسرحيات جميعا • وهذا ادى الى فقدان عنصر مهم من عناصر المواصفات الاليزابيثية• لقد رأينا من قبل كيف ان شكسبير وزملاءه كانوا مضطرين ، بسبب انتفاء المشاهد وعرض المسرحيات نهارا ، الى توضيح مواقع الممثلين المفترضة ، والوقت المفترض لجريان الفعل فيه • اما في مسرح العودة ، فان الحاجة الى هذه المعلومات التوضيحية لم تعد مجدية • وتبعا لذلك ، كلما درسنا دراما هذه الفترة استطعنا ان نرى تدريجا كيف ان الشيء الكثير من العمل اصبح من نصيب مصمم المشاهد ، والعامل الميكانيكي ، وكيف ان العين نالت حصة اوفر مما نالته الاذن • وقد تسبب هذا الامر في زيادة التركيز في المسرحيات بأسرها وحال بين الدراميين الثانويين وبين القاء الخطب (الشاعرية) عن جمال الطبيعة ، كما استنفد لحد ما الميزة الشعرية الكامنة في مسرحيات السنين الماضية ، أي أن عنصر البهاء اللفظي قد كبح جماحه •

والنقطة الثالثة التي ينبغي لنا رصدها ، في مسرح العودة ، هي ادخال العنصر النسوي في التمثيل • ذلك ان الممثلين ، في السنوات المنصرمة ، كانوا اما رجالا واما صبيانا • على اية حال ، كان تشارل الثاني المحب للمتعة ، قد رأى عددا من المسرحيات الممثلة تؤديها النساء ، في منفاه ، فقرر ادخال الممثلات في هذا المجال الفني ، لانه رأى فيه عملا صالحا بالبداهة • ومن السخرية بمكان انه ادعى ان هذا التجديد هو في مصلحة الاخلاق • ربما لم

يثق به احد ، في هذا الشأن ، ولكن لم يعارضه احد من جهة اخرى • فقد ظهرت اول امرأة على المسرح الانكليزي لتتحدث في مقدمة (عطيل)ولتقوم بدور ديزديمونا • لابد ان يكون عدد النساء القادرات على اداء مهماتهن قليلا اول مرة ، اذ ظل الصبيان ، من حين الى حين ، مستمرين على اداء الادوار النسوية • وبحلول سنة ١٦٧٠ ، تثبتت الظروف الجديدة تماما • فلم ينثل الاطراء على بيترتن وموهن ، بل تعداهما الى نيل غواين ومول ويفز والسيدة باري والسيدة براسيكيردل والانسة اولد فيلد • ليس من الضروري هنا الاشارة الى العديد من التغيرات الجيدة والرديئة التي جاءت بها اولئك النساء الى المسرح ، لكن نتيجة منطقية واحدة لما جرى تقتضينا تعليقا خاصا• ذلك ان معظم الكتاب ، في باكورة القرن السابع عشر ، كانوا مترددين في اقحام النساء في مسرحياتهم • هناك روزالين وسيليا في (كما تحب) بيد ان زملاءهم الرجال متفوقون عليهن في العدد ، ثمة امرأتان فقط في(هاملت) وثلاث في (عطيل) واثنتان في (مكبث) وثلاث في (الملك لير)• وبحلول الممثلات، اصبح من الضروري اكثر فاكثر اعداد ادوار مناسبة لممثلات من اضراب نيل غوامي وبراسيكيردل • وحين غير دافينانت مسرحية (مكبث) ــ (ان كان ذلك منه ذنبا ، في الواقع) فانه رأى من الضرورة ان يوسع من دوري الليدي مكبث والليدي مكدوف • وحين سعى الكاتب نفسه بالتعاون مع درايدن الى تطوير (العاصفة) امد الكاتبان ميراندا بأخت ، واريل بقرينة شبحية • ان هذا الاتجاه الملحوظ في الاقتباس من شكسبير جلي في كل مكان في الاعمال الاصيلة لذلك العصر •

لقد اقتفى مسرح العودة ، في مختلف الاوجه ، طريقا جديدة ، ولو انه لم ينفض ذكريات الماضي تماما •

٣ ـ دراما الحب والشرف ـ

تتميز فترة العودة بتطوير العديد من الانواع الدرامية المتفردة ، التي قدر لها ان تصبح اشكالا نموذجية للفعالية المسرحية ، او لتنشيء اشكالا نموذجية مشابهة لها في القرن اللاحق ، على حد سواء • ان هـذه الانماط الدرامية ، التي تنماز فيها المأساة البطوليـة وكوميديا السلوك والاوبرا والمهزلة (الفارص) تفصح جميعها عن وحدة قوى متعددة الاشكال • فاذا اعتبرنا كلا منها من زاوية نظرة واحدة ، لتبين لنا انها سليلة نوع معين من انواع دراما ما قبل العودة ، فيما طرأ عليها من تلوين وتحوير بسبب نفوذ الادب المسرحي القاري المعاصر • اما المأساة البطولية التي يمكن اعتبارها استكمالا للمسرحيات الرومانسية فانها اتخذت لها طابعا شعبيا لدى بومون وفليتشر اول مرة • لقد ادرك دافينانت مدى المنافسة بين الحب والشرف ولغة المغالاة الزاهية البارزة في كتابات درايدن وستيل ، وهذا ما توقعه اكثر من كاتب درامي في اوائل القرن السابع عشر • ومن جهة اخرى ، لدينا شهادة روجر بويل ايرل اوريري ، وهو اول من حاول ادخال القافية ، بدلا من الشعـر المرسل ، في هذه المسرحيات البطولية ، نظرا للنفوذ الفرنسي الذي تمت ممارسته من خلال حماسة الملك • ثم ان الكتاب الدراميين في عهد العودة ،لم يحوروا الشكل الخارجي للمسرح حسب ، بل حوروا اساليبهم تبعا للاذواق السائدة في باريس ايضا • ان الدراما البطولية ، بما فيها من مشاعر مفخمة واجواء مغالية ، يمكن ان تعد ممثلة ، في المسرح ، لمزاج القصيدة البطولية واجوائها ، وهي شكل ادبي شاع على ايدي رجـال من امثال تشمبرلـين ودافينانت ، شكل قدم من فرنسا في منتصف القرن • اما كوميديا السلوك فهي خليط من عناصر مقومة متماثلة يعود مصدرها الى كوميديا (الطبائع) لجونسن ، وكوميديا المكائد لفليتشر • اننا يمكن ان نقتفي الاصول القديمة باشكالها ، وتحويرها قليلا لتتلاءم مع اذواق العصر التالي • حيث تاتي الى الحياة عروس الشعر (ميوز) الراعية لكونكريف بفطنتها وقساوتها ولامبالاتها

ومغازلاتها ، بعد انحدارها من رحم (ميوز) جونسن الاكثر صرامة وسخرية • ومع ذلك فما نعرفه الان باسم المسرحية السلوكية كان يمكن ان يكتب باسلوب اخر ، لو لم نمتلك موليير قائدا ونموذجا • وهذا التحليل نفسه يظل تحليلا جيدا بالقياس الى المهزلة والاوبرا • ان عناصر هزلية كثيرة ماثلة في مسرحيات (كوميديا) القرنين السادس عشر والسابع عشر • اما المسرحيات الهزلية في عهد العودة والعهد الجورجي ، فمدينة كثيرا لحيوية النماذج القديمة • على اية حال ، فان اول مسرحية هزلية انكليزية اصيلة هي مسرحية (خدع سكابين) ــ١٦٦٧ــ وهي ليست سوى اقتباس من فرنسا ، والعديد من المسرحيات المشابهة لتلك المسرحية ، التي انتجت في العقود الاخيرة من القرن السابع عشر ، اما تحويرات لاعمال هزلية فرنسية ، واما ترجمات هزلية لكوميديات اصيلة كتبها موليير وزملاؤه • وعلى الشاكلة نفسها ، اوبرا العودة ، التي تجلت في مجدها بموسيقى بورسيل ، فانها كانت تطورا محليا صرفا ، غير انها لم تكن لتستطيع ان تـرى النـور ، لولا الجهـود الاوبـرالية التـي تميزت بها ايطاليا النهضة والجهود المماثلة لها في فرنسا المعاصرة لهـا • ليس من المستطاع التوكيد دائما ، ان المسرح الانكليزي بما اعتوره من تغيير هائل بمجيء تشارلس الثاني ، في اساس فعالياته الدرامية ، كان انكليزيا بمجمله ، في القسم الاخير من القرن السابع عشر • فالموجة العظيمة التي تدفقت بظهور شكسبير ظلت تحوم بمحاذاة الساحل البريطاني ولـم تغير مجراها بالتيارات المعاكسة المجاورة •

اما في مجال الدراما الجادة ، فتميز العقدان الاولان من عهد تشارلس بطغيان مذهب المسرحية البـطولية ، بحيث انتهـت تلك المسرحيـة بخاتمة (مأساوية) احيانا واحيانا اخرى بنهايات سعيدة معقولة • وبـدلا من الاستمرار باستخدام الشعر المرسل ، الاداة الاعتيادية في الحـوار ، اختار الكتاب متقصدين الابيات الثنائية (الدوبيت) المقفاة • اما اختيارهم

لهذه الواسطة فمما لاشك فيه ، انه فرض عليهم ، لادراكهم ان الشعــــر المرسل الذي كان معمولا به في عهد شكسبير لم يعد منسجما مع نماذج الحديث في عصر متأخر ، ذلك ان واسطة الشعر المرسل ، التي تبناها فليتشر وزملاؤه ، قد فقدت الكثير من دقتها وحرارتها الاصيلتين • كذلك ، فــان العقد والاوضاع كانت مختلفة • ان التعبيرات المصطنعة الجسورة ، في افصاحها عن العواطف كانت سائدة في هذه المسرحيات • كما تحكمــت في المسرح الخطب اللاهبة والتبجحات العنيفة ، اما الصراع الوحيد المسموح به فكان الصراع بين الحب والشرف • وفي سنة ١٦٧١ كتب دوق بكنهام مسرحية ساخرة على نمط المسرحية البطولية بعنوان (التدريب) • وممــا ينبغي الاقرار به ان المسرحيات الجادة في ذلك العهد كانت تعرض اوضاعا غير معقولة كتلك التي عرضها الدوق في مشاهده الساخرة • حتى المناجــاة السارة التي تفوه بها الامير برتيمان بخصوص جزمتيه تتألف من شقين ، شق يرمز الى الشرف والاخر الى الحب ، الى ان تنتهي تلك المناجـــاة بعرج الامير على المنصة ، اذ يلبس احدى الجزمتين ، تاركا الاخرى ، وهذا يماثل المشاهد المضحكة في المسرحيات التي كان الكتاب يعرضونها لاثارة الهيبة والاعجاب •

ومن بين كتاب المسرح هؤلاء يبرز جون درايدن ، ولــعله يقف في صدارتهم • ولو لم يكن مبتكرا للمسرحية البطولية ، فهو ، على الاقل ، كان مسئولا عن اضفاء الحافز المحرك عليها • ولما تنكر في ســنة ١٦٧٧ للقافية ، خليلته المحبوبة ، مودعا لها ، اقتفى زملاؤه اثاره • وبــدءا بــ (الملكة الهندية) ــ ١٦٦٤ ــ التي تعاون في كتابتها مع السير روبرت هاوارد، قاد كوكبة من الكتاب المعنيين بمسرح الحب والشرف ، فانتج قبل سنة ١٦٧٥ (الامبراطور الهندي) او (احتلال الاسبــان للمكسيــك) ــ ١٦٦٥ ــ و (الحب الطاغية) او (الشهيد الملكي) ــ ١٦٦٩ ــ و (احتلال الاسبــــان

لغرناطة) ـــ ١٦٧٠ ـــ فضلا عن (اوبرا) استلهمت (الفردوس المفقود) لملتن بعنوان (عصر البراءة) المطبوعة سنة ١٦٧٧ • ان هذه المسرحيات البطولية الخمس ، قد استندت ، في بنائها ، الى خطة موضوعة • ففي كل مسرحية بطل يتميز بابهة فائقة وكبرياء لاحدود لها ، كما فيها بطلة ذات جمال ووفاء لامثيل لهما ، كما ان في اذهان العديد من الشخوص صراعا داخليا بين الحب والشرف كما فيها قصة مثيرة عن القتال والحماسة العسكرية • وقد جرى التعبير عن كل ذلك ، من طريق الابيات المزدوجة ، وبذلك فان هذه الواسطة الاصطناعية تتماثل مع الاوضاع والشخوص الاصطناعية • وهنا يمكن العثور على اصداء شكسبيرية ، غير ان اللغة ، في مجملها ، بالقياس الى شكسبير تشابه اسطوانة رديئة الصوت ازاء صوت المغني الماهر • في النغمات مغالاة تجعلها خشنة • وهناك ازيز رتيب مستمر يتمثل في القوافي المعدنية ، فبدلا من الحيوية الخيالية ، نجد مجرد انجاز ميكانيكي •

وعلى اية حال ، لابد ان نضع في الحسبان ، هدف درايدن الاساس • ففي هذه المسرحيات ، كما في شعره اللادرامي ، كانت الرغبة المحفزة له تتمثل في تثبيت شيء طريف جديد • واثناء الفترة الكارولينية ، التي كان من نوازعها انجاب شكسبير ، ظهر الضعف على زخمها ، فاخذت تفقد قوتها على وجه السرعة ، حتى اصابها التصدع والانحلال ، حد السخف والتفاهة•

وفي مقابل ذلك الامر ، جاء رد الفعل في عهد العودة قويا ، بنصاعته ودقته الجديدتين • اذ كانت الحاجة ماسة للمنطق والوضوح والخطاب المباشر ، واحلال الشعر المرسل القديم محل الابيات الثنائية البطولية ، وفي كل ذلك مظهر متميز يشير الى حركة التغيير العامة • وفي الوقت نفسه ، لابد ان نضع في نظر الاعتبار ماهو ملائم لمثل هذا الشعر ، وماهو غير قادر على التعبير عنه ، لكونه عاجزا تمام العجز عن رسم العواطف والمشاعر مع استلهامه للمفاهيم الذهنية ، بيد انه تلاءم ، على افضل ماتكون الملاءمة

مع المنطق الخطابي • وخير نموذج يمكن الحصول عليه في فقرة واحدة من مسرحية (احتلال غرناطة) • فعندما يدخل المنصور بغية رؤية خليلته ، يجابهه شبح امه ، حتى ان كلماته ، لاتجديه نفعا لاستحضار الجو المرغوب فيه ، جو الهيبة والرهبة والتعجب • و (هذا مايحمله على القول) :

(المنصور : ريح جوفاء تصفر من خلل الباب ،
ورعشة باردة تهيمن علي ،
واسناني ايضا فيها صرير من اثر الخوف •
صنوف النشوة تتأتى من مسرة قاسية ،
هاهو الصراع بين الطاغيتين ، الامل والخوف ،
صراع لاتستطيع القلوب احتماله ، لانتفاء المجال والساحة ،
ضاق صبري ذرعا ، اهذا هو المخدع ام ذاك ؟
سألقاها الان ، احسب اني اسمعها قادمة •

[يذهب الى الباب ، فيلاقيه شبح امه • فيجفل • ثم يقف الشبح على عتبة الباب] •

قل ماتريد ان تتبجح به ، كائنا من كنت •
انك الوحيد الذي استطاع ان يجفل المنصور
ساقاي ــ
ستتمكنان من حملي اليك ، على الرغم منهما ،
ساندفع تحت غطاء ليلك ،
وساعود بك الى الضياء بكفنك ،
والا ساعتصرك ، كما تعتصر المثانة ،
رسأحملك على الانين ، حتى تنفذ الى الهواء •
[يتراجع الشبح]

واذن ، انت ذاهب ؟ انك لاتستطيع ان تتبجح بغلبتك ،
ها اني ادرك ماتعنيه شجاعة شبح •

طبيعي ، ان هذا كله مجرد امر مضحك • ولكن الخطاب اللاحق ، الذي تفوه به الشبح ، لايستهدف اثارة العاطفة ، بل عرض بيان منطقي •

الشبح : انا التي اتيت بك الى الحياة ،
انا ظل تربتها المفتتة ،
حب والدك هو الذي قادني في عرض البحار ،
حملتك في البحار ، وفي البحار قضيت نحبي ،
مضيت لحال سبيلي وكان كفني موجة من الامواج ،
وكان المحيط بأسره قبري •
ولكن روحي حين تحركت نحو النعمة ، ارتفعت من مستقرها ،
فطفت حول الجدران الكرستالية ،
لاجد السياج عاليا صعب المرتقى ،
فأصابني الوهن والخذلان ، فلم استطع التحليق ،
ثم ناداني من متاريس البرج السماوي ،
ملاك حارس ، طالبا مني ان انتظر ساعة ،
لان لي مهمة موكولة بي ،
كي احذر الامانة الصغيرة التي تركتها ورائي ،
ان يبتعد قبل فوات الوقت ، من الجرائم والاخطاء المجهولة التي يتحكم فيها القدر) •

الفقرة الاولى فقرة حمقاء ، اما الثانية فانها ترتفع الى السمو والتأثير المؤكدين •

وجنبا الى جنب مع درايدن ، هدرت جماعة كبيرة متبجحة من الزملاء الكتاب المعنيين بالمسرحية البطولية ، دون ان يكون لمعظمها الا قيمة ضئيلة . فالكانا سيتل بمسرحيته البائسة (قمبيز ملك الفرس) ـ ١٦٧١ ـ ومسرحيته الاخرى التي لاتقل بؤسا (امبراطورة مراكش) ـ ١٦٧٣ ـ لاتكاد تستحق معالجة اكثر تعاطفا مما لقيته على يد درايدن في اشعاره الهجائية . اما اعمال كراون فهي ، على العموم ، غير ذات شأن يذكر . في حين ان (تدمير القدس من قبل طيطس فيسباسيان) ـ ١٦٧٧ ـ تعد افضل جهوده اكتمالا ، في هذا المضمار ، ومع ذلك فهي تقتفي اثار (احتلال غرناطة) . وبين حشد من شعراء المسرحية البطولية المقفاة يبرز ثلاثة شعراء ، في عرضهم لمشاهد جديـــــرة بالالتفات احيانا .

منهم روجربويل ، وايرل اوريري ، الذي يستحق انتباهنا ، لانه اول من جرب الشكل البطولي ، ولانه سلك طريقا مختلفة بعض الشيء عن الطريق الذي سلكه درايدن . اما الاخير فقد تبنى خط التطور الدرامي الوطني ، بانتاجه مسرحيات يمكن ان تعد سليلة المأساة الشكسبيرية بغض النظر عن ابتعادها عنها زمنيا . بينما تأثر اوريري تأثرا عميقا بنفوذ المأساة الفرنسية المقفاة . ان اجواءه يعتورها الشيء الكثير من البرود ، ومحاولة التقيد بالضوابط الكلاسية ، الامر الذي يشير الى انه من اتباع كورناي وراسين اكثر من كونه من الاليزابيثيين . ومن الغرابة ، على اية حال ، انه ، في بعض مسرحياته يعود ، في اختيار موضوعه الرئيس ، الى التقاليد التأريخية ، التي قد اصبحت نسيا منسيا ، منذ زمن بعيد .

واذا كان في (مصطفى بن سليمان القانوني) ـ ١٦٦٥ ـ وفي (ترايفون) ـ ١٦٦٨ ـ قد تبنى الثيمات الشرقية التي كانت شائعة بين كتاب المسرحية البطولية ، فانه في (تاريخ هنري الخامس) ـ ١٦٦٤ ـ وفي (الامير الاسود) ـ ١٦٦٧ ـ التزم بالتقاليد التاريخية ، التي نبذها معظم الدراميين في العهد

الكاروليني • ومن الحق التوكيد على ان معالجته للثيمات التأريخية الوطنية بعيدة كل البعد عن التاريخ ، فهي ليست مدينة بشيء لنموذج القرن السادس عشر • ومع ذلك ، فواقع تفكير اوريري في التاريخ الانكليزي ، في وقت انتشرت فيه الرؤى الخيالية الغريبة عن بيرو وبلاد فارس ومصر ، يشير الى تميز ذهنه وتفرده • ان ممارسته تلك ، كانت بلا ريب ، ذات تأثير ما في الدراميين المتأخرين الذين عادوا لاستلهام الحوادث التاريخية لبلدهم • اما اهمية تنائيل لي البيدلامي ، فاهمية مختلفة • ان هذا الرجل الذي ظهر في الافق الدرامي ، اول مرة ، بتدفقه البطولي الجارف ، في مسرحيته (نيرون امبراطور روما) ـ ١٦٧٤ ـ والذي واصل امداد المسرح بمسرحيات ذات شعر مقفى ومرسل ، حتى ١٦٨٩ ، كان رجلا شقيا ، ضئيل الحظ من الحماسة والعاطفة ، ولد في عالم العقل والثقافة ، بحيث لم يجد له ملاذا الا في عالم الجنون •ذلك انه كان يماثل كاوبر وسمارت وبليك ، اذ تألق الضياء في ذهنه في فترات متوهجة ، وكان الضياء اشد بهاء ، لما كان يحيط بـه من ظلام دامس•

ذلك ان سمات قصائد لي الملحمية يمكن التعرف عليها في صنوف العبث التي تتبدى في (سوفونسبا) او (اسقاط هانيبعل) ـ ١٦٧٥ ـ او في (كلوريانا) او (بلاط القيصر اغسطس) ـ ١٦٧٦ ـ او في (ثيودوسيوس) او (جبروت الحب) ـ ١٦٨٠ ـ بما فيها من عناصر جديرة بالاطراء •

ومع ان مسرحياته هستيرية ، يعوزها الشكل ككل ، فان قدرته على عرض المشاهد الشخصية المؤثرة تقتضينا الاعتراف بها •

والكاتب الوحيد الاخر ، الذي يستحق منا الاهتمام ، في المنحى البطولي هو توماس اوتوي ، فهو قبل ان يكتب طرفتيه الثانويتين ، قدم مسرحيته المقفاة (السيبيادیس) ـ ١٦٧٥ ـ ثم (دون كارلوس ، امير اسبانيا) ـ١٦٧٦ـ وفيهما لمسات بارعة مؤكدة قد لانجد مثيلا لهما ، في تلك الفترة ، الا في

مسرحيات درايدن • (السيبياديس) تنفرد بمشاهد حمقاء ، غير ان لغتها ذات سطوة وقوة ، اما (دون كارلوس) فهي من افضل المسرحيات البطولية ، اذ ان ثيمتها اقل مبالغة عن المعتاد في مثل هذا النمط ، وعواطفها اقل تصنعا ، بحيث لاتخرج عن اطار العواطف الانسانية • يرينا أوتوي نفسه هنا ، في بداية عمله الفني ، وهو يعمل في مجال درامي صعب ومحدد ، وقد امتلك ميزة شذبها وعمقها في (اليتيم) او (الزواج الشقي) ــ ١٦٨٠ ــ وفي فينس المصونة) او (العقدة المكتشفة) ــ ١٦٨٢ ــ •

٤ ــ العودة الى شكسبير

ان هاتين المسرحيتين تعرفانا بالتطور الدرامي الذي تأثر على نحو متميز اساسا ، بالمسرحية البطولية ، وهذا التطور ، ولاريب ، مرده الاستيعاب الجديد لشكسبير •ففي سنة ١٦٧٧ ، كتب درايدن(كلنا ينحومنحى الحب)وهي مسرحية تنسج على منوال اسلوب شكسبير • وبعد سنتين ، عاد اتوي الى كتاباته البطولية ، فاقتبس من (روميو وجوليت) مسرحيته (تاريخ كايوس ماريوس وسقوطه) • وهكذا ، فمع ان (اليتيم) تبدو متجهة الى الاسلوب العاطفي ، اكثر من اتجاهها الى شكسبير ، فان قوتها التي تضافرت على تكوينها ، تعبر بوضوح باعجابها بما انجزه الاليزابيثيون ، والرغبة في اقتناص شيء من جبروتهم • ان القصة ، في الاساس ، تتحدث عن الخطيئة المهلكة التي اقترفها اخ باغتصاب زوجة اخيه ، والمعالجة هنا متأثرة اعمق التأثر بالمأساة الشكسبيرية ، حتى ولو كان التركيز على الوضعيات الشجية مفروضا على الكاتب باحساسه بما يتطلبه الجمهور في سنة ١٦٨٠ • اما (فينس المصونة) فهي اكثر تأثرا بالشكل الاليزابيثي ، بما فيها من تناقض بين بيير السخي القوي ، وجافيير المتردد ، وبيلفيدرا المرتبك ، وبين القوة التي مازال الشكل المسرحي يمتلكها ، اذ يمكن قياس هذا الامر من واقع مأساة اوتوي ، لانها ربما كانت اكثر المآسي تأثيرا وادعاها الى الاهتمام في عصره •

اما (كلنا ينحو منحى الحب) فلم تكن مجرد اقتباس ، بل انها صاغت ثيمة (انطونيو وكليوباترا) صياغة تنسجم مع الفلسفة الدرامية التي تميز بها القرن السابع عشر في اواخره • ومع ان المسرحية قد تنكرت للانجراف العاطفي التي تفردت به المأساة الشكسبيرية ، ولو انها تستلهم روحها ظاهريا ، فانها تعرض بوضوح نسخة نموذجية مقننة ، عن الاحداث التاريخية وتحـول العواطف المعقدة التي تنتاب العشاق الى شكل اكثر بساطة ، بحيث يسكن للمتفرجين ، في عهد درايدن ان يستوعبوه • انها تشير الى الافاق التـي توصلت اليه قوة الكاتب ، اما شعبيتها التي دامت طويلا ، على خشبة المسرح اثناء السنوات التي لم تعد فيها (انطونيو وكليوباترا) تحظى بالنجاح على المنصة ، فشهادة على تميزها في هذا الضرب من المسرح • في حين ان مسرحيات درايدن الاخرى لم تستطع ان تكون على المستوى نفسه من حيث القوة والحرارة • فـ (امبوينا) ــ ١٦٧٣ ــ مسرحية خشنة كتبت لمجرد الدعاية ضد الدوق • اما (ترويلس وكريسدا) او (الحقيقة التي وجدت مؤخرا)ــ١٦٧٩ ــ فهي مجرد اعادة للكوميديا المأساوية التي اختص بها شكسبير •

بينما يعود الكاتب في (دون سبستيان ، ملك البرتغال) ــ ١٦٨٩ ــ و (كليومينس ــ البطل الاسبارطي) ــ ١٦٩٢ ــ الى المشاعر البطولية ، ولو ان هذه المشاعر صيغت في نطاق الشعر المرسل ، بدلا من الشعر المقفى• ان جهود درايدن بأسرها مخيبة للامال • وباستثناء (كلنا ينحو منحـى الحب) فان افضل اعماله صيغت وفق الشكل الدرامي البطولي ، وهو جزء من النمط الدرامي البطولي ، على مافيه من عبث احيانا ، الا انه النمط الذي يتلاءم مع مواهبه • وبتطور المأساة بعد ١٦٧٩ ، ظهرت عدة اتجاهات متميزة، اتجاهات كانت كامنة في (كلنا ينحو منحى الحب) و (اليتيم) ، منها الكلاسية الزائفة ، التي آلت الى الدقة في الشكل ، والاحتفاظ بالوحدات الثلاث ، والبرود في الحوار والتبسيط في العقدة • ومنها مايتخذ اشكالا متنوعة

حيث تتجه الحركة الى الشفقة . والعناصر المثيرة لها • ان هذين الاتجاهين الرئيسين، هيمنا فعليا على الانتاج المأساوي باكمله ، منذ العقود الاخيرة من القرن السابع عشر ، الى القسم الاول من القرن الثامن عشر • اما المدرسة الكلاسية الزائفة ، ولاسيما تلك المدرسة التي التزمت باشد ماتكون الدقة باللياقة والسلوك الحسن ، فانها لم تتمكن من تثبيت قدميها لا في القرن السابع عشر ولا ، حتى في العهد الاوغسطيني ، (الذي يبدأ من عهد الملكة آن ، الى الربع الاخير من القرن الثامن عشر) اذ خابت في انتاج قيم ذات جدوى حقيقية •

ان هذه المسرحيات الباهتة ، قد انعشت واعيدت اليها الحياة ، الا ان اية مسرحية منها لم تستطع ان تنال شعبية ما ، الا اذا استثنينا مسرحية (كاتو) لاديسون ــ ١٧١٤ ــ فقد كان مرد نجاحها يعود الى مناقبها ، لا الى شيء يفصح عن تحيزها السياسي • مهما يكن من امر ، اذا كان الكلاسيون المزيفون قادرين على السيطرة الجزئية في فترة العودة ، فان القواعد التي تعلقوا بها ، قد تغلغلت في الدراما تغلغلا كبيرا في الكوميديا والمأساة على حد سواء •

اما التطور ، في العواطف والمشاعر المؤسية والمشاهد المترتبة عليها ، فقد اتخذت في اغلب الاحيان ، مسارا موازيا للحركة الكلاسية الزائفة ، او التقت مع طرائقها • وقد تبين هذا الاتجاه ، من قبل ، في مسرحية (اليتيم) الاتجاه الذي لوحظ ، في الواقع ، في عدة عقود من الزمن وقد تمثل في بعض المسرحيات مابين سنتي ١٦١٠ و ١٦٤٠ • ثم ازدهر هذا الاتجاه ازدهارا واضحا على نحو متزايد • فاذا كانت ثيمات الحب والشرف ، قد جعلت الناس يركزون على عاطفة الحب بخلاف ماجرى في العهد الاليزابيثي ، فان نهاية القرن السابع عشر لم تشهد مسرحية لم تتناول ثيمة الحب بوصفها الثيمة الرئيسة • وبدلا من العواطف العميقة المتنوعة والمتغايرة التي تميزت بها

مآسي شكسبير ، نجد الان فقرات غرامية منمقة لانستطيع ان نثق باخلاصها وتبعا لهذا التغير في الاجواء حدث تغير في الخطة المأساوية • كانت المأساة في العهد الاليزابيثي مأساة رجولية في المقام الاول ، فقد كان البطل هو مركز الدائرة في المسرحية ، بحيث كان الانتباه يتركز عليه وبدخول الحب الى الحلبة المسرحية ، سرعان ماانتزعت البطلة مركزا متميزا • الا ان تقدمها قد تأخر ، فيالمسرحيات البطولية الخالصة ، بحيث اقصيت من الساحة ، لان الابهة العسكرية جعلت القلائل من النساء بطلات امازونيات • اما بحلول العناصر المثيرة للرأفة ، من جهة اخرى ، فان وضع البطلة اصبح مستساغا على نحو متميز ، بحيث استطاعت البطلة ان تغتصب المكانة البارزة حتى نهايةذلك القرن • وعندما نصل الى المأساة الانثوية، يتلاشى البطل تلاشيا تاما، فتحل المرأة في صدارة الفعل الدرامي • ولم تتحقق هذه النهاية الا في القرن الثامن عشر ، حين تمكن راو من تثبيت هذا النمط الفني ، الا ان ذلك الاتجاه يصح تتبعه في العقود الماضية ايضا •

ومن اسلاف راو المهمين في هذا المجال جون بانكز الذي كتب مسرحيتين وفق النمط البطولي هما (الملوك المتنافسون) و (غراميات اوروندينز وستاتيرا) ــ ١٦٧٧ ــ و (تحطيم طروادة) ــ ١٦٧٨ ــ ثم مابرح الكاتب ان كتب سلسلة من المسرحيات العاطفية المشجية التاريخية كـ (الاحباء التعساء) او (ايرل اسيكس) ــ ١٦٨١ ــ و (خيانة الفضيلة) او (انا بولين) ــ ١٦٨٢ ــ و (ملكات الجزيرة) او (موت ماري ملكة اسكوتلندا) ــ المطبوعة سنة ١٦٨٤ ــ و (المرابي البريء) او (موت الليدي جينغري) ــالمطبوعةسنة ١٦٩٤ــ انعناوين هذه المآسي تفصح عنمجالهاالعام•

ليس من هذه المسرحيات مايمكن ان تعد مسرحية متميزة ، مع ان بانكز كان كاتبا مقتدرا اكثر مما تتصوره ، غير ان قيم المسرحيات تأريخيا قيم عظيمة • وقد ظل العديد من هذه الاعمال على المنصة لوقت طويل ،

وقد تعرف بها راو بشكل واضح ، ومن هنا ، فان بانكز اصبح قوة اساسية في تطوير دراما القرن الثامن عشر • فليس قليلا ان نقول : ان نفوذه في المدارس الدرامية العديدة بشكل مباشر او غير مباشر ، كان في المرتبة الثانية بعد شكسبير اثر موته ، لمدى اربعين او خمسين سنة •

٥ ـ الاوبرا والعرض المسرحي الفخم •

ان الحركات البطولية المشجية وغيرها من الحركات تضافرت جميعا لتنحو منحى اوبراليا عاما • كما ان المشاهد ، كما رأينا ، قد جرى استعمالها في هذه الفترة • وبظهور المشاهد هذه ، توضح الاتجاه نحو المبالغة والتصنع في العقدة ورسم الشخصية • كما ان العصر قد احتفظ بحماسته حيال الموسيقى ، تلك الميزة البارزة التي تفردت بها الفترة الاليزابيثية ، وهذه الحماسة الموسيقية ، فضلا عن الحركات التي اشرنا اليها سالفا ، قد مهدت الطريق لتثبيت عناصر الاوبرا • ومن اجل ان نلاحق هذا التطور ملاحقة دقيقة ، من الضروري ، هنا ، ان نعود الى اعمال السير وليم دافينانت الدرامية ، فالرجل لم يدشن فقط الدراما البطولية ، بل كذلك اشاع الشكل الاوبرالي في انكلترا • وقد لاحظنا من قبل انه لم يكن الشخص الوحيد المخول ، بترتيب صنوف التمثيل ، اثناء نظام الكومونولث ، الا انه استطاع اقناع السلطات بان اعماله لم تكن اعمالا مسرحية ، بل ترفيهات موسيقية •• فالمسرحيات (حصار رودس) ــ ١٦٥٦ ــ و (قسوة الاسبان في بيرو)ــ١٦٥٨ ــ و (تاريخ السير فرنسيس دريك) ــ ١٦٥٨ ــ كانت تصاحبها ترفيهات موسيقية من هذا النوع ، بحيث كانت مكتوبة بشكل مقفى ، ومصممة وفق الاوبرا الايطالية ، وتغنى بانغام معينة ، مما كان له الاثر الكبير في الدراما البطولية والاوبرا على حد سواء اما المعالجة الاولى فيما يخص الاوبرا في عهد العودة ، فقد كان اتجاهها يميل الى الاقتباس من شكسبير • فـ (العاصفة) بعد ان نالها الشيء الكثير من التعقيد والاضافة ، تحولت الى عمل اوبرالي ، على يدي درايدن وشادويل • كما حولت (مكبث) على نحو مماثل

الى اوبرا ، من قبل كاتب مجهول ، يظن انه دافينانت • وقد اثبت الاقتباس شعبيته ، والشواهد على ذلك كثيرة في الاشارات اللاذعة والمداهنة التي انصبت على هذا النمط الجديد من الفن • ان هذه الشعبية آلت بصورة حتمية الى انشاء اوبرات اصيلة ذات صياغة اكثر تأنقا • كان درايدن مستعدا دائما لتقبل أي تيار جديد له حظ من النجاح ، فكتب مسرحيته (البيون والبانيوس) — ١٦٨٥ — و(الملك آرثر) او (النبيل البريطاني) — ١٦٩١ — وقد تنافس دورفي ستيل واخرون من الكتاب في انتاج اعمال مماثلة ، وكل من هذه الاعمال تتفاضل في الجودة والبراعة في رواية الاحداث وما يستجد منها بحيث كانت تبرز مافعله الكاتب الاخير • ان هذه الاوبرات ، كما يسعنا ملاحظتها ، مستواها انكليزي محض ، على العموم ، تمتاز بـ (درامية) خاصة تختلف عن الطابع (الايطالي) اختلافا اساسيا ، يتجلى في مثول الالقاء او عدم مثوله ، اما الحوار في الدراما الاوبرالية ، فهي دراما محكية • وهذه الدرامات ، في الواقع ، كانت عروضا مسرحية ضخمة بمصاحبة الالات الموسيقية بكامل عدتها • اما الاوبرات الايطالية ، من جهة اخرى ، فقد كانت مصممة للغناء ولم يكن يسمح بالحوار المحكي ، الا في المشاهد المناسبة للشخصية الكوميدية • ولقد استطاع النمط السابق ، بمعونة بورسيل ، من احتلال الساحة الفنية في عهد العودة • وفي بداية القرن اللاحق ، جرت محاولات ناجحة لاحلال الاسلوب البريطاني محل الاسلوب القاري •

وقد حدثت المعالجة الاولى من خلال الترجمة • اذ يبدو ان اثنين من العاملين في المسرح ، هما مكسويني وموتوكس ، قد كانا ممن مهد للمسرح ان يحتضن مسرحيتين اوبراليتين من هذا النوع هنا (ارسينو) — ١٧٠٥ — و (كاميلا) — ١٧٠٦ — كان المغنون في هاتين الاوبرتين جميعا من الانكليز ، كما تكيفت الموسيقى الاصيلة بالظروف السائدة عند الانتاج • وسرعان ماتضاءل المغنون الانكليز ، حتى ان كل فرد اخذ يطري المغنين

الايطاليين ، وتبعا لذلك دفع مديرو المسارح لاغراء عدد قليل من المغنين المعروفين في القارة ، ومع ان انتاج الاوبرات باللغة الايطالية قد اصابه التأخير ، فان المديرين تبنوا ذريعة ملائمة ، اذ انشد المغنون الانكليز بالانكليزية ، والايطاليون بالايطالية • وقد تسبب من ذلك ارتباك واوضاع سيئة ، سجلها اديسن بصورة تاريخية ساخرة في صحيفة (الاوبزيرفر) • لم يكن من الممكن ان تدوم تسوية مثل هذه مدة طويلة ، لذلك فلا عجب ان نجد ، في غضون سنين قليلة ، اوبرات ايطالية في امجادها الاصيلة كلها ، وما ان تركزت هذه الاوبرات على المنصة حتى اخذت اماكنها المرموقة • ثم جاء هاندل الى انكلترا ليثير حماسه اشد في طلب مثل هذا النمط من الفن ، فلم تكدتمضي سنة ، دون انتاج اعمال جديدة عديدة ، فاصبحت الاوبرا الايطالية هي النمط المتردد كثيرا في المجتمع ، وبذلك ضعفت الاعمال الدرامية المحلية •

ان ظهور الاوبرا الايطالية ، كان له تأثيرات بارزة في المسرح الانكليزي اذ سرعان ما تراجعت الاوبرات الدرامية الى وراء • اما (العاصفة) و (النبية) فقد ظلتا في مكانيهما في الخزين المسرحي (الريبوتوار) • الا انه لم يكتب سوى القليل من الاعمال الجديدة ، من هذا الطراز • وبينما ظلت الانجازات القديمة محتفظة بسحرها وجاذبيتها ، فان شكلها ، على العموم ، اصبح قديم النمط • اما الكتاب الذين حاولوا كتابة اعمال تضاهي الاعمال الايطالية ، فقد لجأوا الى الشعر المنغم السردي • على اية حال ، استطاع الطراز الجديد ان يؤثر في العصر • ان نجاح دار الاوبرا كان يقابله انحدار في دور المسرح الاخرى • اما الطبقة العليا في المجتمع ، في القرن الثامن عشر ، فقد انتابتها لعنة العازة • كما ان الرسوم الباهضة التي كانت تفرض على المترددين على دور الاوبرا ، تركت الكثيرين منهم غير قادرين على متابعة المسرحيات المنتظمة • ان الشكاوي العديدة التي انطلقت ضد ماستجد من امر لم تكن ضعيفة الاسس ، على كل حال •

٦ ـ كوميديات الطبائع والمكائد •

لم تستطع المأساة والاوبرا تقديم عمل فريد الى المسرح في ذلك العصر ، وسبب ذلك ليس بحاجة الى بحث واستقصاء • فالناس ، في عهد العودة كانوا يبحثون عن الحقيقة ، لا في عالم العاطفة و (الحماسة) بل في عالم الحس السليم والعقل • فالموسيقى الغنية التي تميز بها كتاب المسرح الاليزابيثيون ، والمقاطع الغريبة التي تفرد بها الشعراء الميتافيزيقيون ، قد حلت محلهما الاشعار الثنائية البطولية ، وهذا الضرب من الشعور يقتضي لنجاح تنفيذه شيء ابعد من الاذن السليمة والاحساس بالتناسب ، والذهن الحي • وببروز عهد الحس السليم هذا ، تم اكتشاف نوع من النثر الجديد يتلاءم مع الافكار المنطقية ، والتهويمات الفطنة • ثم مابرح الناس ان عادوا الى وسيلة النثر هذه ، للتعبير عن رغباتهم ، فاصبحت الكوميديا ، ذلك الضرب من الدراما ، الذي يسمح وحده بالحوار النثري،بوصفه شكلا دراميا قادرا على التعبير عن مزاج العصر وروحه • ان فترة العودة لم تستطع ان تنجب دراميا مأساويا يبز اوتوي ودرايدن • لكنها استطاعت ان تنجب كتابا كوميديين جيدين ، في تاريخ المسرح الانكليزي •

ان الصفة المميزة لهذا الاسلوب من الكوميديا ، قد تطورت اثناء هذه السنين ، لتصبح ما يعرف بكوميديا السلوك ، ولكن في رصدنا لاسهامات اثيرج وواتيشرلي وكونكريف وڤانبرة في مجال هذا الاسلوب ، من المهم ان تتذكر ان الشكل (السلوكي) كانت تضاهيه عدة اشكال اخرى برهنت على شعبيتها ان لم تكن بزته شعبية بالقياس الى الجمهور المعاصر •

وبين هذه الانماط ، اتخذت كوميديا الطبائع القديمة موضع الصدارة• حتى ان الاطراء ظل ينثال على جونسن ، بوصفه طليعة المسرحيين الكوميديين اما عقلانيته فقد كانت لها جاذبية في عصر اضناه الخيال المنحط ، الى حد ان يعضهم وضعه ، بسبب فنه ، موضعا يعلو على مكانة شكسبير • حتى ان

درايدن ، على الرغم من احترامه لاسم شكسبير ، لم يجازف لتفضيل احدهما على الاخر • ان تأثير جونسن في هذه الفترة تأثير مزدوج • اننا نجد ، في المقام الاول ، كوميديات عديدة ، تجري مجرى اسلوبه بصورة مباشرة ، وفضلا عن ذلك ، نكتشف مسرحيات عديدة لاتتجاوز مسرح جونسن ، في الاساس لكنها تفصح بوضوح عن تأثير عمله في الحوار ، والمشهد او الشخصية • الا سادة كوميديا السلوك ، يبينون لنا ، في اغلب الاحيان ، ان جزءا من فنهم، قد تعلموه ، على الاقل ، من كتاب المسرح في اوائل القرن السابع عشر •

ومما لاريب فيه ، ان توماس شادويل هو من اكثر تلامذة جونسن تزمتا • فليس من رجل اخر اصر اصراره على عظمة جونسن • ولم يحاول غيره كما حاول هو على مواصلة طريقته • ومع ذلك ينبغي الاقرار بانه لم يكن خليفة اعتياديا من خلفاء سيده • ومع التوكيد على خشونة اسلوبه ، وافتقاده للرهافة والعناية ، الا انه كان يمتلك نزعة اصيلة نحو المسرح وبراعة كبيرة في وصف الانماط الطبائعية • أي انه كان مرآة حقيقية لعصره • قد يعرض علينا كونكريف نصاعة فطنة العصر ببهائها ، الا ان ذلك البهاء يقلل من واقع الصورة التي يرسمها ، ومع ان شادويل اخفض تحليقا من صاحبه الا انه يصف مثول عصره وصفا ابلغ دقة • ومن مسرحياته الثماني عشرة ، تشخص ثلاث او اربع مسرحيات ، لتكون جديرة بملاحظتنا الخاصة ، ومنها: (العشاق المتجهمون) ـــ ١٦٦٨ ـــو (الظرفاء) ـــ ١٦٧٠ ـــ و (آبار ابسوم) ـــ ١٦٧٢ ـــ و (الفنان) ـــ ١٦٧٦ ـــ و (سيد الزاشيا) ـــ ١٦٨٨ ـــو (المزرعة اللطيفة) ـــ ١٦٨٩ ـــ في كل من هذه المسرحيات نواجه قصة حية تصور الحياة ، كما نلتقي بطبائع شاذة نابضة بالحياة ، وبعقدة حب رخوة • وفي كل منها تقدم المشاهد الينا باندفاع وحرارة ، كما ترصد حياة العصر رصدا دقيقا • اما (العشاق المتجهمون) فتضع على المنصة شخوصا كاريكاتيرية معروفة • في حين ترسم (آبار ابسنوم) صورة حية العالم الرياضية والعبث

والدعابة • بينما (الفنان) يتعرض بتهكم بالعلماء والاثاريين • اما في (سيد الزاشيا) فان الكاتب يتغلغل في العالم السفلي ، فينشر امامنا نوعا من (وثائق) العودة •

وفضلا عن شادويل ، اقتفى كتاب اخرون اثار جونسن • ومنهم روبرت هاوارد ، نسيب درايدن ، الذي نال النجاح بمسرحيته (اللجنة) — ١٦٦٢ — وهي مسرحية فكاهية معتدلة اللهجة هاجمت النفاق الطهري ، باسلوب محبوك مفعم بالحيوية ، وشخوصها لاتثقلها مغالاة ، ومنها : شخصية شعبية ، ممثلة في (تيغ) او (تيغو) وهو خادم ارلندي مخلص ، اصبح مثالا للعديد من الانماط المماثلة في السنوات المتأخرة • وجنبا لجنب مع هاوارد يمكن ان نذكر كاتبا اخر ، يتميز بخشونة اشد وشعبية اعم ، هو جون لاسي ، الذي اسهم في مسرحيته (القطيع القديم) او (المسيو راكو) — ١٦٦٣ — في المسرح بهجاء مناوىء للطهريين • وفضلا عن هذه المسرحية ترك لنا لاسي مسرحية مقتبسة من شكسبير بعنوان (سوني الاسكوتلندي) او (ترويض النمرة) — ١٦٦٧ — واخرى مقتبسة من موليير بعنوان (السيدة الخرساء) او (الطبيب البيطري الذي اصبح طبيبا) — ١٦٦٩ — واخرى اكثر اصالة تحت عنوان (سير هركيولس بوفون) او (السيد الشاعري) — ١٦٨٤ — تتميز هذه المسرحيات جميعا بسمات متماثلة ، في توجهها نحو اقتفاء جونسن ، في فكاهتها الغريبة ، وفي نوع من الخشونة في فظاظة النسيج الدرامي ، وميل محقق نحو المسرحية الهزلية • ان هذه السمة البارزة في مسرحيات لاسي ، قد يكون مردها ان الكاتب نفسه ممثل ، وتبعا لذلك ، فهو يدرك ادراكا حيا الامكانات المتاحة في الفعل المسرحي لاثارة عنصر الضحك ويعد جون ولسن رفيق لاسي مبرزا في مجال المسرحيات الفكاهية الهزلية ، ذلك ان (المخادعون) — ١٦٦٣ — تتميز بعقدة مضحكة ، وحوار ادعى الى الهزل والفكاهة ، مع مايشوبها من خشونة وافتقاد لرهافة الاسلوب والمعالجة

وهما امران تتصف بهما اعمال جونسن • اما مسرحيات (الطبائع) فلم يعد لها شأن يذكر بمرور الزمن • في حين كان درايدن يعمل وفق ظروف العصر المتغيرة ، ففي كوميدياته ، سعى للتوحيد بين قوة جونسن وروحية بومون وفليتشر الرفيعة وبين اجواء الفطنة العقلية الجديدة • ولو كان درايدن يمتلك لطافة مزاج اثيرج وخلفائه ، ببهائه وعمقه ، لتمكن من النجاح في انشاء كوميديا السلوك • غير ان عاطفته الخفية وافتقاده للفطنة الرفيعة وعدم قدرته على الانغماس في تسليات وحماقات عصره ، حالت بينه وبين الميزة الدقيقة التي تنفرد بها مدرسة (السلوك) ذلك انه اصبح حلقة اتصال بين المسرحين القديم والمتأخر ، دون ان يستطيع التنصل من حماسته تجاه الدراما الاليزابيثية ، مع انه لم يكن قانعا بمجرد اعادة اسلوب الفترة المبكرة ، كما حاول ولسن ولاسي فعل ذلك • اما اولى كوميدياته (النبيل المتوحش) ــ ١٦٦٣ ــ فانها تجري مجرى النماذج السابقة ، اذ تصدر من مسرحيات جونسن ، على نحو جلي ، ولكن الكاتب هنا ، يشعرنا بحاجته الى عصره• بيد ان رسمه لصورتي كونستانت ولقباي ، يوضحوعيه بالمجتمع الاستيوارتي الذي كان الكاتب يكتب عنه ، حيث اقتضاه الامر ، ان يتجاوز الهجاء الخشن ، الذي سكبه جونسن في مسرحيات اوائل القرن السابع عشر • ان مسرحية (النبيل المتوحش) ليست مسرحية جيدة ، الا انها ترينا السمات الرئيسة في اسلوب درايدن ، سمات استطاع ان يرسمها بكثير من البراعة في مسرحياته المتأخرة • اما المشاهد الكوميدية في (الحب السري) او (الملكة العذراء) ــ ١٦٦٧ ــ بمكائدها المرحة ، فقد اقحم فيها الكاتب شيئا اروع جمالا ، فجو الاستسلام اللامبالي والفطنة البهيجة ، والخلفية المجردة من ضوابط المواضعات ، سمات تتصف بها المسرحيات المبكرة ، وهي هنا تتجسد في شخصيتين ، هما سيلادون وفلوريميل ، اللذان سيبقيان دائما ممثلين لعبقريته وقوته ان هاتين الشخصيتين سيظهران بشكل مغاير في (عشيق المساء او السيميائي المزيف) ــ ١٦٦٨ ــ وفي (وايلد بلد) و

(جاسنثا) وفي (بالاميد) و (دور اليس) وفي (الزواج وفق الموظة) ـــ ١٦٧٢ـــ و (اسكاينو وهيبولتا) في مسرحيات (موعد لقاء) او (الحب في دير الراهبات)ـــ ١٦٧٢ ـــ و (مير كوري وفيدرا) في (امفيتريون) او (الاختان سوشيا) ـــ ١٦٩٠ ـــ دون ان يبزا ، في مرحهما الاستسلامي النص الاصيل • يبين لنا درايدن بجلاء مركزه في تطور المسرح الكوميدي • فهو مدين لجونسن ، في شخوصه الثانوية خاصة ، وهو مدين كذلك لبومون وفليتشر في عقـــده الرئيسة التي تحتذي اسلوب كوميديا المكائد ، وقبل كل شيء ، انه يشق طريقه ، في مسعاه لرسم معالم شيء ينبىء بروح العصر الجديد • وهكـــذا يوحد درايدن بين عناصر مختلفة ، وبذلك فقد قدم خدمة عظيمة للمسرح الانكليزي • ولكن واقع تلك الخدمة ، يشير ، الى حد ما ، الى شهرته ما بعد موته •

ان كوميدياته الرائعة ، تتلاءم افضل تلاؤم مع العرض المسرحي ، ولكنها تفتقر الى النكهة الشخصية التي تتميز بها اعمال اثيرج وكونغريف• ثمة امر اخر يجعلها اقل قبولا بالقياس الى القراء الحديثـــين • ذلك ان كونغريف يكاد يعيش في عالم العقل • فالغراميات التي يعالجها ليســـت متصلة بالعاطفة او القلب بل هي متصلة بالرأس • اما درايدن ، كما المعنا كان مازال محتفظا بشيء من العصر الاليزابيثي • وتبعا لذلك ، فان مشاهد التحلل لديه تبدو اقل استساغة من نظائرها في كوميديات (السلوك) •

فالقلائل من الدراميين الاخرين الذين تعاملوا مع الكوميديا ، اثناء تلك السنين ، جديرون بالبحث هنا • لان معظم الاعمال الاعتيادية التي كتبت للمسرح ، مسرحيات باهتة غير مهمة ، لاتستحق منا انتباها خاصا • علـــى اية حال ، هناك قلة من الكتاب المتميزين ، يستحقون ان نذكرهم بايجاز • وفي مقدمة هؤلاء السيدة آفرابين • فكما ان شادويل هو ممثل كوميديـــا (الطبائع) في تلك الفترة ، فهي الممثلة الرئيسة لكوميديا المكائد • لقد بدأت سيرتها الدرامية سنة ١٦٧٠ ، بظهور الكوميديا المأساوية المعروفة بـ (الزواج

الاضطراري) او (العريس الغيور) الا ان فعالياتها الرئيسة قد اقتصرت على الكوميديا بالمعنى الدقيق من الكلمة • الا ان اعظم مانالته من نجاح قد تحقق في مسرحية (الجوال) — بين سنتي ١٦٧٧ و ١٦٨١ ، وفضلا عن ذلك ، فقد كتبت عدة مسرحيات جديرة بالقراءة ، لاسيما (العاشق الهولندي) — ١٦٧٣ — و(غندور المدينة) او (السير تيموثي تودري) — ١٦٧٦ — و (السير بيشنت فانسي) — ١٦٧٨ — و (الوريثة) او (السير تيموثي المضياف) — ١٦٨٢ • في هذه المسرحيات قليل من الفطنة وكثير من المكائد الذكية ، كما فيها تصوير كوميدي بارع • ومن مناقب الكاتبة الحيوية الحركة الدائبة التي تهيمن على جميع اعمالها • ان هذا الضرب من كوميديا المكائد ، قد استساغته الاذواق الاسبانية في البلاط ، وقد تبنتها قلة من الكتاب من امثال جون كراون في مسرحيته (السير كورتلي نايس) او (هذا مالن يحدث) — ١٦٨٥ — غير انها ظلت بعيدة عن متناول الكتاب ، من حيث التحمس لها ، الى ظهور السيدة سيتليفر ، في القرن الثامن عشر •

وفي وسط الكتابة الكوميدية المتنوعة هذه ، يستحق شكل معين واحد الالتفات ، لا لما فيه من قيمة جوهرية ، بل لما فيه من تأثير في تاريخ المسرح ، في السنوات اللاحقة • فمع وجود عناصر هزلية في العديد من المسرحيات السابقة ، فان المسرحية الهزلية ، تطورت في تلك الفترة ، بحيث اتخذت طابعا دراميا مستقلا • ففي سنة ١٦٧٦ ، انتج اوتوي مسرحية مأساوية بعنوان (تيطس وبيرنيس) ولما نشرت ظهرت مع مسرحية هزلية تدعى (خدع سكابين) وبعد مرور مواسم قليلة افرح ناحوم تيت الجمهور بمسرحيته (الدوق واللادوق) — ١٦٨٤ — وقد نال بها نجاحا منقطع النظير ، بحيث اقنع ، في سنة ١٦٩٣ ، باضافة مقدمة للنص المطبوع (تتناول شخوص المسرح القديم ونواته) مع دفاع نقدي ينافح فيه عن النمط الدرامي الجديد • وهكذا استطاعت المسرحية الهزلية ، في اقل من عقد من الزمن ، ان تثبت نفسها على المنصة ، وان تقدم قضيتها للقبول الرسمي ، جنبا لجنب مع الانواع المأساوية والكوميدية الاخرى •

كانت التجارب الهزلية المبكرة ، في مجملها ، مستقاة من تجارب اخرى فهي اما ان تتخذ شكل اقتباسات خشنة لكوميديات موجودة سابقا ، واما ان تكون نسخا من المسرحيات الايطالية والفرنسية المرتجلة ، التي كانت تقدم ، في ذلك الوقت ، الى الجمهور • اما (خدع سكابين) فهي تشير الى مصدرها من عنوانها في حين ان (الدوق واللادوق) هي نسخة من كوميديا كتبها كوكين على منوال الاسلوب الايطالي• بينما مسرحيات ادور رافنسكروفت (سكاراموش الفيلسوف) و (التلميذ المهرج) و (مرحى) و (التاجر والساحر) — ١٦٧٧ — فهي تنحو منحى (الاسلوب الايطالي) على حين ان (المشرح) او (الطبيب المزيف) — ١٦٩٦ — للمؤلف نفسه ، كانت تكرارا للكوميديا الفرنسية • اما (ملجأ الزوج المغفل) او (نائب الملك ، لا الساحر) — ١٦٨٥ — لتيت فهي مقتبسة من (نحو الشرق) و (الشيطان حمار) لجونسن • واذن ، يبدو ان المصدر الاصيل للمسرحية الهزلية ، ذو شقين ، الشق الاول مرده الكوميديون الايطاليون والفرنسيون ، والثاني ليس الا احكاما لتقاليد مسئولة عن مسرحيات هزلية ، كانت تقدم في المهرجانات والمناسبات •

وسرعان ماتوسع هذا النمط المسرحي متجاوزا حدوده ، حتى انه اصبح في القرن الثامن عشر ، من العناصر الشعبية الثابتة في الخزين المسرحي (الريبورتوار) • ومع ان هذه التجارب المبكرة لم تقدم قيما ذات شأن ، فنحن بحاجة لتذكرها ، بشكل جلي •

٦ — كوميديا السلوك

اننا بحاجة لان تتذكر هذه الكوميديا ، لان شهرتها قد توسعت ، في غضون السنين التي وصلت فيها هذه الكوميديا بالذات الى اروع اشكالها الفنية المتضمنة في نمطين • ان هذين النمطين من العمل المسرحي قطبان متناقضان يستهدف احدهما اثارة الضحك الخشن من طريق الاحداث العابثة والفكاهة الفظة ، والتلميحات البدنية ، في حين يركز النمط الاخر على الرهافة والفطنة وخفة الدم • ان

الصورة الكاملة لدور العرض ، في تلك الفترة ، لايمكن الحصول عليها ، الا اذا وضعنا في الحسبان المتفرجين ، اذ أنهم لم يشجعوا العروض الهزلية حسب ، بل انهم شجعوا كذلك شكلا من الكوميديا ، تميز ببهائه الفكري ، بحث بز كل ماشاهده المسرح الانكليزي من قبل •

ان كوميديا السلوك ، كما يدل اسمها ، تركز على تصوير الرجال والنساء الذين يعيشون في عالم اجتماعي مشروط بمواصفات خاصة • ذلك ان السلوك لايعني ببساطة تصرف الانسانية عموما ، بل يعني كذلك المظاهر والقشرة الثقافية الخارجية التي تغلف مجتمعا متطورا يعي نفسه • ففي (وايت هول) بلاط تشارلس الثاني ، كانت الرهافة الثقافية والفطنة اللاذعة، والعبث الميسور من الخصائص التي تعلق بها النبلاء وخليلاتهم ، والتي انعكست في كوميديا (السلوك) • وفي غضون السنوات الاولى بعد اعادة فتح دور العرض سنة ١٦٦٠ ، تكهن درايدن بما سيحدث ، الا انه ، انطلاقا من طبيعته ، لم يكن مؤهلا للدخول الى العالم بصورة متكاملة • ومع ان كوميديا السلوك النموذجية ، استطاعت ان تقدم عنصر المسرة للجمهور، بعرضها للتناقض بين الانسان الطبيعي وبين الانسان المشروط بالعرف الاجتماعي ، فانها ، في الوقت نفسه ، لطفت العواطف الاعتيادية وعقلنتها • فالبطل الشاب اللامبالي ، الطائش ، الكلبي النزعة ، اقتنع بتأثير الحب ، ان يتبع خليلته ، الى وحشة بيت ريفي بعيد عن مسرات المدينة الاثيرة لديه ، وعلى الرغم من عزوبته المتشددة ، وتوقه للحفاظ على حريته ، كان في المستطاع وضع رأسه في شرك الزواج ، كما كان في المستطاع ، ان تقنع حبيبته في نهاية الامر ، لان تنحدر الى مستوى الزوجة ، اما العواطف الطبيعية ، فقد احتفظ بها في خلفية المسرح ، والقصد من ذلك هو عرض التناقض بين الموقفين ، بينما اختيرت صدارة المسرح لعرض الفعاليات الذهنية • وفي تقديم درايدن لـ (سيلادونس وفلوريميلز) كان الكاتب ولاريب ، يتوقع ان ينهج الزوجان

المتأنقان نهج الثيمات المطروحة ، ولما كان درايدن بالذات (اليزابيثيا) فانه لم يستطع ان يتبنى الموقف الثقافي على نحو دقيق ، ذلك ان العنصر العاطفي ، في كوميدياته المبكرة ، رفض الاستسلام •

وفضلا عن درايدن ، اسهم كتاب اخرون في الشكل الكوميدي الجديد ، وكما رأينا ، فان الكتاب الدراميين قبل ١٦٤٠ ، كشرلي مثلا ، قد بدأوا باضفاء شكل اخر على المسرح ، اما الصورة الواضحة لمثل هذا النحو من الفن فلابد من انتظاره على يد الكاتب الكيس السير جورج اثيرج الذي بدأ عمله المسرحي بمسرحيته (الانتقام الكوميدي) او (الحب في حمام) ـ ١٦٦٤ ـ ثم بمسرحيته (ان ارادت فهي تستطيع) و (رجل الموظة) او (السير الغندور المرتعش) ـ ١٦٧٦ ـ اما المسرحية الاولى في هذه السلسلة، فانها خابت في تطوير اسلوب متميز • وعلى وجه مشابه لـ (الحب السري) لدرايدن ، فان (الانتقام الكوميدي) ليست سوى مسرحية مشتتة ؛ تطرح فيها المشاهد ذوات القوافي المزدوجة لتتناوب مع نثر عابث • ولو كان هذا هو الاسهام الوحيد لاثيرج في المسرح ، لكان اسمه الان نسيا منسيا • اما الاعوام التي انقضت بين ظهور هذا العمل وبين (ان ارادت فهي تستطيع) فقد شهدت تغيرا كبيرا لديه • فمسرحيته الثانية تعرض لنا رجالا لطيفين وسيدات فطنات في ضوء جديد ، كما ان مجتمع العودة شكلا ومضمونا ، يصور تصويرا حيا ، بكل مشاهده ، فينجح الحوار في عكس الحديث المديني المعاصر • كماتشهد الاعوام الثمانية اللاحقة بين ظهور هذه المسرحية الكوميدية وبين (رجل الموظة) تقدما كبيرا على حد سواء • ومع ان (ان ارادت فهي تستطيع) تعتبر ، ولاريب الاساس الذي تثبت عليه اسلوب العودة الكوميدي ، فانها كانت تفتقر الى التفرد الختامي ، ذلك التفرد الذي برز عندما ظهر دوريمانت ، البطل النذطي ، تصحبه هارييت ، ذات العينين الصافيتين اللتين لم يفتأ البطل من التحديق فيهما ، يرافقهما السير فوبلنك فلتر ، زير النساء ، الذي كان سلوكه المغالي سببا في جعله شخصية مضحكة•

وفي اوائل السبعينات ، كان تأثير (ان ارادت فهي تستطيع) تأثيرا ملهما لدى العديدين من كتاب المسرح ، الذين كتبوا مشاهد يحاكون فيها اسلوبها، وقبل ظهور (رجل الموظة) انتج وليم ويتشرلي ثلاث مسرحيات هي (حب في الغابة) او (حديقة القديس جيمس) ـــ ١٦٧١ ـــ و (استاذ الرقص) ـــ ١٦٧٢ و (الزوجة الريفية) ـــ ١٦٧٥ ـــ كل هذه المسرحيات اسهمت اسهاما بارزا في تثبيت هذا الشكل الكوميدي • ان هذه المسرحيات الثلاث كانت تنشد العربدة في عالم الحمقى والنبلاء والرجال المتأنقين حد الاسراف ، وكلها تعنى بالمطاردات الغرامية الخالدة ، حيث تعالج الشخوص والاوضاع معالجـــة وطيدة الاركان ثابتة الاسس •

وفي هذه الاعمال الثلاثة ، لم يدخر ويتشرلي وسعا في تقديم مايستطيعه من الهام الى اثيرج ، ولكن هذا الكاتب كان يخفي في ذاته حسا بالهدف الاخلاقي ، عميق الطابع ، الذي كان سلفه سادرا عنه • كان ويتشرلي طهريا ، تغلفه قشرة العودة ، وهذا وصف ينطبق عليه تمام الانطباق • غير انه تبنى انماط المجتمع المعاصر ، لكنه لم يستطع في النهاية من تجنب التوكيد علـــى شخصيته الخاصة ، كما لم يستطع ان يحول بين نفسه وبين الهجوم المرير على الرذائل التي استمتع في معالجتها في مسرحياته الاولى • وهكذا ظهرت مسرحيته (التاجر الصادق) سنة ١٦٧٦ ، اذ لم يعد البطل فيها رجلا متحللا، بل سيدا يتمتع بالرجولة ، في مقابل الابطال المتأنقين من امثال دوريمانت • قد يعتقد المرء ان مثل هذه المسرحية من المسرحيات ستلاقي الخيبة علـــى منصة العودة ، ولكن الامر كان على الضد من ذلك ، اذ احرز ويتشرلي نصرا كبيرا ، مما يشهد على قوة الكاتب الدرامية ، واهتمامات الجمهور المعاصر المتنوعة • واذا كان ويتشرلي ، في (التاجر الصادق) قد استطاع ان يشتت الاسلوب الكوميدي الذي ثبته اثيرج ، فان وليم كونكريف ، قـــد مضى شوطا بعيدا في هذا الانجاز • ان هذا الكاتب ، الذي لم تعد تعيقه ايـــة

تأملات طهرية ، والذي يختلف عن غيره من الكتاب ، قد استند الى مؤلف مسرحية (رجل الموظة) • ومع ان الكاتب لايمتلك عنان مادة العقد كما يمتلكه اثيرج ، الا انه يسيطر على رقة التهويمات ورهافة الاسلوب بحيث يبز صاحبه • • اما في حوار كونكريف ، فان الكلمات والعبارات تدور وتنثني وتنفذ كلمع السيف ، لتضحك وتغازل وتعبث • ان كل شيء يخضع لنصاعة الفطنة وتموجات الاسلوب • وقد اسهم في المسرح باربع مسرحيات هي : (الشيخ العزب) ــ ١٦٩٣ ــ و (التاجر المخادع) ــ ١٦٩٣ ــ و (الحب من اجل الحب) ــ ١٦٩٥ ــ و (طريق العالم) ــ ١٧٠٠ ــ وتنوع هذه المسرحيات يوضح كيف ان التوازن ضروري بدقته ، للتعبير الشامل عن الروح الكوميدية الجديدة ، وكيف يمكن ان يختل هذا التوازن بسهولة• ومع ارتباك عقدةالمسرحية الاولى، بما فيهامن شخوص تبدو في غير مواضعها، فان نجاحها كان وطيدا لما قدمته من موضوع اشد تألقا وجمالا من أي موضوع سابق اخر • فليس من كاتب سابق له ، استطاع ان ينجح في تقديم ماقدمه للجمهور من كوميديا غنية سهلة ذات نطاق ثقافي حيوي وبهيج • ومن جهة اخرى ، كانت مسرحية (التاجر المخادع) تعد خائبة ، بالقياس الى المسرحية الاولى • ومرد هذه الخيبة ، على مايبدو ، يعود الى واقع مفاده ان كونكريف هنا ، قد سمح لعنصر عاطفي ليربك فطنته • اما في (الحب من اجل الحب) فان الكاتب عاد الى مزاج (الشيخ العزب) الا ان عنصرا مربكا تدخل هنا ايضا ، لابسبب اقحام مشاهد عاطفية ، بل بسبب ادخال بعض الشخوص والاوضاع التي يمكن وضعها ضمن النوع (الواقعي) • ان عبقريته ، في الاساس ، تستند الى ابداع عالم ، قد يبدو مرآة لعكس الحياة المعاشة ، الا انه ليس نسخة للواقع بل تصعيدا له وتساميا به وبالتالي ، فالاحداث التي اعتورت حياة الانسة برووتاتل ، بدلا من ان توسع آفاق الكوميديا كادت تقضي على روحها الجوهرية • ومن هنا ، يمكن القول ، ان

كونكريف ، استطاع في (طريق العالم) ان يصل الى حد الكمال • وهنا ، تنتفي الملاحظات الزائفة ، اذ تبحر ميلامانت بين المشاهد بجلال وابهة ، هاهم الخدم والحمقى والعشاق يمحضونها حبهم ، كما يفعل ذلك الرجال الظرفاء، وهم يشاركونها جميعا في (مودتها) التافهة ، مما يجعل البطلة على هذا القدر من اثارة البهجة • قد نستطيع القول : ان عقدة المسرحية ليست عقدة ، انما هي، في اغلب الاحيان ، سلسلة من الاحداث المربكة ، غير المحتملة ، قصد الكاتب منها انتهاز الفرصة لامتاعنا ، من طريق الاستعارات الخيالية والتهويمات المجنحة • اننا ، في الواقع ، لانريد من كونكريف اكثر مما قدمه الينا ، فقوته لاتكمن في صياغة الحادثة الدرامية ، بل سيطرته على الفطنة ، وعلى الكلمات الراقصة • ذلك ان انغامه تشد آذاننا : فمثلا :

ميرابيـــل : اتقصي نفسك ، لتجعل بحثي عنك ادعى الى الغرابة وحب الاستطلاع ؟ ام ان هذه الخدعة اللطيفة تعني وضع حد للملاحقة وتتويج مسعاي ، لانك لن تستطيع ان تحلق اعلى مما حلقت ؟

ميلامانـت : باطل ماتقولين ، سأطير محلقا الى اللحظة الاخيرة ، وانت تتعقبينني ، ومع اني على حافة الزواج ، اتوقع اغواءك ، كأني امشي باضطراب قرب حاجز دير ، واحدى قدمي على العتبة ستغويني الى اخر لحظة وبعدها ••

ميرابيـــل : ماذا ؟ وبعد آخر لحظة ؟

ميلامانـت : كان ينبغي ان افطن اني معدم ، وليس لي ماامنحه ، لاخلد الى الطمأنينة المغمورة ، متحررا من مشقات الاغراء اللطيفة •

ميرابيـــل : الا تعرف ان المنة اذا مااضيفت على الاغواء المجهد ، تضاءلت قيمتها ، وان الواهب يخسر نعمته والموهوب مسرته ؟

ميلامانـت : قد يكون ذلك في الامور العامة ، ولكنه ، ابدا ، ليس كذلك في الحب ، انا اكره العاشق الذي يجسر ان يتنفس لحظة واحدة ، مستقلا من سخاء خليلته •

ليس في الطبيعة شيء اشد خرقا من نظرة وقحة • يلقيها رجل واثق من نجاحه • ان الغطرسة المتحذلقة ، التي يبديها أي زوج ليست ذات قيمة عملية •

آه ، لن اتزوج ابدا ، مالم اكن متأكدا من ارادتي ومسرتي •

وقبل سنتين من استماع جمهور المسرح لهذه الكلمات ، هبت عاصفة باردة على خشبة المسرح • ففي سنة ١٦٩٨ ، اذهل رجل ديني متزمت منشق يدعى جون كولبير ، الممثلين والكتاب والمتفرجين بعمل تحت عنوان (وجهة نظر وجيزة عن لا اخلاقية ودنس المسرح الانكليزي) وفي غضون الاشهر القلائل اللاحقة ، انشغلت المطابع بطبع كراسات لتفنيد حجج الكاتب ،كتبها اناس كانوا متلهفين لاسباب اخلاقية او دينية ، لاصلاح دور العرض ، او قلب عاليها سافلها • كان هجوم كولبير مسوغا ، ولو ان بعض حججه تتاخم حدود العبث ، اما الحقيقة التي تكمن في هجومه فتظهر واضحة ، في اجوبة الشعراء الذين استدعوا لمجابهة عدالة المنشقين • اما درايدن ، الذي تعرض بصورة خاصة للاتهام ، فقد اقر بشهامة باخطائه ، دون ان يتضرع طلبا للرحمة ، ولكنه عبر عن أسفه للذنوب التي اقترفها من كل قلبه ، غيران الآخرين الذين لم يكونوا يرغبون في الاعتراف باخطائهم ، صرفوا انتباه الجمهور الى الطائفة التي كان كولبير من اعضائها ، مركزين على توافه نقده القاسي ، بينما ظلت حججه الرئيسة من غير أجوبة ، في معظمها •

مهما يكن من امر ، فان هذه المنازعات الجدلية الجوهرية ، كانت ذات تأثير شديد في قراء (وجهة النظر الوجيزة) • وفي هذا الوقت حل مزاج جديد محل المزاج الذي كان مهيمنا على بلاط تشارلس الثاني في وايتهول • اذ ان خليفته جيمس الثاني ، اقصي من العرش لصلاته الكاثوليكية الوثيقة ، في حين جاء وليم الى انكلترا بروحية تختلف عن الروحية التي كانت سائدة قبلا • فاخذت الاراء الاخلاقية الظاهرية تقلل من شأن المغالاة التي اتصف النبلاء بها ، اما

الفئة العليا من الطبقة المتوسطة ، فقد انكمشت في حلقتها المفرغة ، تاركة قواعد السلوك المرعية • لقد اخذت الامور تتواطأ ، حتى ان كوميديا السلوك بانحلالها وخيلائها واهتمامها الدنيوي ، اصبحت عرضة للهجوم • ان ايام كونكريف ، ايام اللامبالاة وعدم الاهتمام والفطنة اللامكترثة ، والزهو ، مضت وانقضت ، كما ان الرشاقة المتحررة القديمة ، لم يكن في الامكان الاخذ بناصيتهامن جديد •ثم مالبثت الكوميديا السلوكيةان استطاعت الاحتفاظ بشيء من تحللها السابق ، لكن ضياءها الذي تألق سريعا ، انطفأ ببروز موجة النزعة العاطفية •

وبين الكتاب الذين ابقوا على شيء من روح الكوميديا الكونكريفية الحية ، يبرز جورج فاركهار والسيرجون فانبره ، يمتد عهد هؤلاء من الفترة المعاصرة لهجوم كولبير ، الى اواسط حكم الملكة آن • اما اولى مسرحيات فاركهار وهي (حب وقنينة) فقد انتجت سنة ــ ١٦٩٨ ــ في حين انتجت مسرحيته الاخيرة (خطط العشاق) في ١٧٠٧ • وظهرت مسرحية (الانتكاس) او (الفضيلة في خطر) سنة ١٦٩٦ • اما هزلياته الاخيرة فقد برزت في اوائل القرن الثامن عشر • ان السيرتين الفنيتين لكلا هذين الرجلين متماثلتان ، اذا اخذناهما بنظر الاعتبار لانهما تشيران الى الاتجاه العام الذي يُعنى بالاذواق المسرحية • يبدأ كل منهما بكوميديات (لا اخلاقية) في القرن السابع عشر ، بما فيها من فطنة ، وكلاهما يسعى للاستحواذ على الرقة الرفيعة التي تميز بها بلاط ستيوارت • وبتقدمهما ، ظهرت على اعمالهما لمسات من السخريةوالكلبية مما حملهما على الانحدار الى الفن الهزلي والنزعة العاطفية • ومع ذلك فان طبيعتي الكاتبين لاتتماثلان تماما ، ففاركهار اقرب ، في الوقت نفسه ، الى روحية كونكريف وهو اكثر اسرافا في الاناقة من فانبره • فهو في (الزوجان الوفيان) ــ ١٦٩٩ ــ و (الخائن) ــ ١٧٠٢ و (خطط العشاق) تمكن من اقتناص شيء من اسلوب (السلوك الاصيل) • في حين ان العقد التي انشأها ادق احكاما من عقد كونكريف • ولكنه

يحتفظ بانطباع ما من فطنة كونكريف ، علـى الاقل • ومـن جهة اخرى ، فانه في (التوأمان المتنافسان) ـ ١٧٠٢ و (الضابط المدرب) ـ ١٧٠٦ ـ يفصح بجلاء عن تأثره بالعصر الجديد • في المسرحية الاولى تأثر عميق بالنزعة العاطفية ، اما الثانية ففيها مسحة واقعية غريبة كل الغرابة عن كوميديـا السلوك • على حين ان فانبره اغلظ اسلوبا من فاركهار • وهذه الغلاظة هي التي تقصيه عن مستوى كونكريف ، وهي التي تقوده ليسحب الكوميديا من مستوياتها العاطفية الرفيعة لينحدر بها الى اعماق المسرحية الهزلية • انه ، في هذا النمط من المسرح يعتمد ، اكثر من غيره من الكتاب ، على الفعل ، من اجل المؤثرات الكوميدية • ذلك ان عقد مسرحياته الكوميدية مصممة ، على الضد مـن كوميديات كونكريف ، التي تعبر عن تهويمات الذهن ، قصد احكام الاوضاع الكوميدية • وهذا اتجاه غير ملاحظ تماما في اعماله المبكرة ، كـ (الانتكاس) و (الزوجة المستفزة) ـ ١٦٩٧ ـ و (ايسوب) ـ (١٦٩٦ـ١٦٩٧) وهـو ايضا بارز في (المؤامرة) ـ ١٧٠٥ ـ او في (الخطأ) ـ ١٧٠٥ ـ ولكنه جلي البروز في (تريلوبي ، زير النساء) ـ ١٧٠٤ ـ وهي هزلية تعاون مع اخرين لكتابتها ، اشتقت من (المسيودي بور كوناك) لموليير ، وهذا امر ينطبق كذلك على (البيت الريفي) ـ ١٦٩٨ ـ وهي هزلية اخرى مأخوذة من دانكور فانبره شأنه شأن فاركهار ، عاد الى نمط يحتضن النزعة العاطفية ، دون ان يكون مخلصا في (الصديق المزيف) ـ ١٧٠٢ ـ من الحق القـول : ان شخوص فاركهار وفانبره لم تكن تعرف اين تضع اقدامها لقد اضاعت حرية الفعل بين امزجة العصر المتناقضة • ربما كان المتفرجون من طلاب المسرة ، كما كانوا في ايام تشارلس الثاني • ثم مالبث ان تشكلت جمعيات لاصلاح السلوك ، ووضع القوانين للحد من التجديف وغير ذلك من الامور المرعبة • لذلك قدر للجهود كانت تبذل ، وفق الاساليب القديمة ، ان تكون باهتة ، اما اذا تم الانغمار بها ببسالة ، فان من المؤكد ، ان تعقب ذلك ، لحظة من التأمل الاليم •

الفصل الخامس : الدراما في القرن الثامن عشر

١ ــ عالم المسرح المتغير

بينما لايمكن وضع حد دقيق بين القرنين السابع عشر والثامن عشر ، فان سنة ١٧٠٠ يمكن ان تتخذ كعلامة مميزة بين القديم والجديد • ومن المؤكد ان دلائل التغيير كانت تبدو واضحة مابين سنتي ١٦٩٠و١٦٩٩ وربما يسعنا اقتفاء اثارها في وقت اقدم عهدا ، لكن الموسم الذي شهد (طريق العالم) رصد ، في الوقت نفسه ، اخر مسرحيات العودة • اما المواسم التي اعقبت ذلك الموسم فشهدت سلسلة من المسرحيات التي كتبت بمزاج واسلوب مختلفين •

واذا ما وضعنا بنظر الاعتبار القرن الثامن عشر ككل ، لوجدنا تطورات مسرحية تلفت الانتباه • فاولا ، حدثت ثلاث حركات متصلة ببعضها ، منها توسع الجمهور الجديد ونماؤه ، وانتشار المسارح (المجازة) وبروز دور العرض (الصغيرة) • وقد اشرنا من قبل الى انه من سنة ١٦٨٢ الى ١٦٩٥ ، نهض مسرح واحد في لندن لتطمين الحاجات المقتضية • وحتى في تلك الحال، واجهتنا شكاوى كثيرة من الممثلين لان المتفرجين ، لم يكونوا من الكثرة بحيث يملأون مقاعد القاعات • مهما يكن من امر ، ترأس بيترتون ، في سنة ١٦٩٥ مجموعة من الممثلين المنشقين ، الذين اقاموا دار عرض جديدة ثانية تعمل تحت امرة المسرح (المجاز) الذي مضى على انشائه ثلاث عشرة سنة• ان هذا العمل بحد ذاته ، يمكن ان يعد دليلا على الظروف المتغيرة ، لان

الجمهور المسرحي كان يتوسع ببطء • وهذا التوسع بدوره ، كان يعتمد، بدرجة كبيرة ، على تغير الكيان الاجتماعي • ففي ايام تشارلس ، كما رأينا سابقا ، كان المسرح في الاساس تابعا للبلاط ، فلم يكد احد من متفرجي الطبقة الوسطى يجد سبيله الى ابواب المسرح • وعندما اوشك القرن على النهاية دأبت الطبقة الارستقراطية في مجتمعها المتضامن ، على التحلل ، فوجدت كثرة من العوائل القديمة نفسها محصورة في ضائقات مالية ، بينما عوائل عديدة من التجار ، اغتنت ، في الوقت نفسه ، مما دفعها الى الرغبة في الدخول الى حلقات المجتمع المتميز، وبنتيجة ذلك ، حدث مايعرف بزيجات المناسبة ، التي اخذت تحطم القيود القديمة • وطبيعي ، في ظروف كهذه ، ان يهتم القادمون الجدد بما كان يتسلى به العالم الارستقراطي ، من مسرات • وهكذا اتسع نطاق الجمهور المسرحي كما ونوعا •

وقد استمر هذا الاتساع ، وبالتالي ، فان دور العرض ، اثناء ذلك القرن ، بدلا من ان تحجز لقلة متميزة من الناس ، اخذت تطوق بالفئة العليا من الطبقة المتوسطة ، فاقتضى الامر توفير المستلزمات للطبقة الجديدة من المتفرجين • ولذلك ، فان افتتاح دار العرض الثانية لبى ، في سنة ١٦٩٥، المطاليب المستجدة يومئذ ، ولكن سرعان ماتبين ان داري العرض ، لم يتمكنا من تلبية المطاليب المتنامية • اما المسارح (المجازة) فكانت تبنى دوريا لفسح المجال لعدد من المقاعد اكثر عددا ، كما كانت دور العرض (الصغيرة) تشاد خارج صلاحية الاجازة المطلوبة • وما ان حلت سنة ١٧٣٧ حتى شرع قانون الرقابة السيء السمعة الذي سعى لتقييد فعاليات المسارح ، لكن المعنيين بالمسرح ، استطاعوا ، بمختلف الطرائق الملتوية المتنوعة ، من مواصلة اعمالهم التي اثبتت ، في احيان كثيرة ، انها تبز فعاليات دروري لين وكوفينت غاردن ، في شعبيتها وقيمها ، ففي احد المسارح (الصغيرة) قدمت (اوبرا

الشحاذ) وعلى منصة احد المسارح (الصغيرة) الاخرى ، ظهر ديفيد غاريك العظيم في لندن اول مرة .

ان دخول الطبقة الوسطى الى دور العرض مهم ، لا لانه اضاف اعدادا متزايدة الى المترددين على المسرح حسب ، بل لان زمرا من اسر تلك الطبقة ، التي نجحت ، من طريق المصاهرة ، ان تلحق بالطبقة ذات الامتيازات قد مالت لقبول مواضعات ذلك المجتمع ايضا ، ومع ذلك ، فانها جلبت حتما معها معتقدات واذواقا برجوازية موروثة ، وطهرية احيانا ، والتوفيق بين هذين المصدرين يقود الى خلق جمهور اقل انسجاما عما كان مسرح (العودة) يتميز به . وهو مايفتقر اليه ماكان يدعى بجمهور المسرح المنسجم في العهد الاليزابيثي . ذلك ان المجتمع كان يتقبل باستمتاع ما كانت كوميديا السلوك تتمتع به من تحلل ، فقد ظل درايدن واثيرج وشادويل وويتشرلي وكونكريف ممسكين بناصية المسرح . الا ان الجماعات الجديدة من المتفرجين ، بميولها الجادة ، كانت تسر ايضا بالخوض في الاخلاقيات ، والاوضاع العاطفية والمشاهد المشجية . وكلما رصدنا تطور الدراما في القرن الثامن عشر شاهدنا النضال الصامت الدائب بين قوة العبث الثقافي وبين اهداف العالم التجاري الاكثر وقارا ، الى ان تم النصر للكتاب العاطفيين اثناء القرنين السادس عشر والسابع عشر . الا ان لندن ظلت بؤرة المسرح منذ بداية القرن حتى نهايته، الا ان اتساع الجمهور المسرحي في العاصمة كان يوازيه اهتمام متنام بالفعاليات المسرحية في كل مكان على حد سواء . وطبيعي ان عدد الممثلين الجوالين ، كان في ازدياد مستمر في القرن السادس عشر واوائل القرن السابع عشر ، ومع ان هؤلاء الممثلين لم يحظوا بكثير من النجاح ، في عهد العودة ، الا انهم واصلوا جولاتهم التقليدية ، اثناء حكم تشارلس . مهما يكن من شيء ، فقداخذ مركز هؤلاء الممثلين يتوطد بعد سنة ١٧٠٠ ، كما اخذ نفوذهم ينتشر انتشارا واسعا . والى ذلك الوقت ، لم تكن لهم دور ثابتة مستقرة لذلك كانوا ينتجون مسرحياتهم كلما وجدوا قاعة فارغة هريا من الاهراء .

اما اثناء القرن الثامن عشر ، فقد بدأوا ينشئون دور عرض خاصة بهم حتى ان بعض تلك الدور تسنى لها لقب (المسرح الملكي) . وقد لاقت بعض الفرق القليلة اسنادا محليا كافيا ، اقنعها بترك الجولات المرهقة لتستقر كفرق متجذرة ثابتة . كان خزين معظم تلك الفرق يتألف من مسرحيات لندن الناجحة ، وتبعا لذلك ، فان هذه الفرق لم تقدم الا الشيء النزر لدراما العصر ، لكن سرعان ما اصبحت مدارس لتدريب المسرحيين الطموحين . وقد مارس ديفيد غاريك اول نشاطاته من على هذه المنصات .كما ان السيدة ميدونيس واخاها جاءا من هذه المسارح الاقليمية ليذهلا لندن بمنجزاتهما التمثيلية .

واعتمادا على هذه الطرائق جميعا ، ثبت مسرح القرن الثامن عشر تقاليده الخاصة ، التقاليد التي واصلت مسيرتها الى القرن التاسع عشر وحتى يومنا الراهن هذا .

٢ ـ المآسات الكلاسية الزائفة والمشجية

ورث القرن الثامن عشر ، في عالم المأساة ، ثلاثة تقاليد او اربعا ـ تتجمع فيما يصح ان يوصف بالتقليد البطولي الذي استوعب شكسبير استيعابا جديدا ، والاسلوب المشجي (الذي تبنى ، في اغلب الاحيان ، شكل المسرحيات الانكليزية التاريخية) كما عبر عنها بانكس واوتوي ، فضلا عن تطور النظرية الكلاسية الزائفة التدريجي وتطبيقاتها . من هذه الانماط كان النمط المذكور اخيرا اضعفها ، في القرن السابع عشر . ان كل المسرحيات الكلاسية الزائفة الباردة ، التي كتبت وانتجت ، قبل ١٧٠٠ ، كانت مسرحيات هابطة . ذلك ان الجمهور ظل معجبا بلغة درايدن الفخمة والمشاعر المثيرة لدى اوتوي ، والحرارة الطبيعية في اسلوب شكسبير . اما في القرن الثامن عشر ، فان النظرية الكلاسية الزائفة ، اتخذت موضع الصدارة اكثر فاكثر . في حين ان اديسون وبوب وستيل ، ومجموعة اقل منهم شأناً كدنيس وغلدون

ساعدوا على تأصيل قوانين حددت مسيرة الشعر لاكثر من نصف قرن ،الى حد انها مارست تأثيرها في ايام بايرون نفسه • وتبعا لهذه القوانين ، كان اقتفاء (القدماء) افضل مايجب ان يتذرع به اي كاتب حديث • ولذلك ، ينبغي لمسرحيانه ان تحافظ على الوحدات الثلاثة ، الزمن والمكان والفعل • كما يتوجب عليه الا يسمح بظهور عدد معين من الشخوص في عمله ، كما ينبغي له ، قبل كل شيء ، ان يسعى لضمان الحشمة ، واللياقة والنظام والحس السليم • ان عليه ان يهدف الى تحقيق البلاغــة الثقافية ، بدلا مـــن النشوةالعاطفية• لقد هيمنت هذه القواعد هيمنة تكاد تكون تامة علــى الفعاليات الشعرية والدرامية في عهود آن وفي اوائل اسرة جورج ، لكــن تأثيرها كان تأثيرا خارجيا • اذ كان بعض الكتاب يجدون النظرية الكلاسية الزائفة على وفاق مع اذواقهم ، الا ان المتفرجين كانوا ينظرون الى شيء اكثر الهاما ، شيء ادعى الى الفخامة ، مما كانوا يكتشفونه في برود المأساة الكلاسية • ومن هنا ، نجد ، في هذه الفترة ، نضالا دائبا بين الكلاسيين الزائفين ، وبين الذين كانوا يفضلون اساليب اخرى • اما المأساة البطولية فقد استمرت في ممارسة نفوذها الساحر في الجمهور • فظلت محاكـــاة شكسبير ظاهرة للعيان على نحو مستمر ، كما هيمن اوتوي على عدد كبير من الدراميين والمتفرجين • بينما انتفاء الهدف المركزي ، كان له تأثيره في تقرير مصير المسرح المأساوي • اذ يبدو ان قلة من كتاب المسرح ، كانت على علم باهدافها الخاصة ، في حين ان الاغلبية انتهت الى حل وسط بمراعاتهـــا للوحدات ، واقحام المشاعر الرقيقة في مسرحياتها ، فضلا عن اضافة بعض التوابل من الحماسة البطولية والاصداء الشكسبيرية •

والنتيجة كما كان يمكن تصورها ، لم تتعد مجموعة من المسرحيات المفتقرة الى الشخوص الحقيقية او الى ما في العبقرية من دلالات •

ان الكلاسيين الزائفين لم يستطيعوا قط اصلاح اذواق عصرهم ، لانهم كانوا بحاجة الى الشجاعة او الصبر • ذلك ، انهم عادوا من حين الى حين الى الهجوم ، الا ان قلة منهم نجحت في مساعيها • ففي اوائل القرن حاول دنيس وغلدن محاولات جادة ، للحصول على مايؤيدهما ولكنهما خابا فيما كانا يسعيان اليه ، وهكذا فعل الدكتور جونسن ، في مسرحيته (آيرين) ــ ١٧٤٩ ــ فتمكن من الحصول على تأييد طفيف ، بواسطة المساعي الحميدة التي بذلها تلميذه السابق ديفيد غاريك • ولم تستطع سوى ثلاث او اربع من هذه المسرحيات ان تحظى بشعبية ما ، في حين افتقرت جميعها للقوة الاصيلة والحماسة المأساوية • اما المسرحية الاولى التي وطدت نفسها على المنصة فكانت (الام الحزينة) ــ ١٧١٢ ــ التي كتبها امبروس فليبس ، منافس بوب في الشعر الرعوي • وكانت هذه المسرحية اقتباسا من راسين ، وقد تميزت بفقرات قليلة من الحوار المؤثر ، ومع انها قدمت شخصيتين تنفردان بسلوك ذي اهمية ، لكنهما ظلتا تنموان نموا غريبا •

وفي السنةاللاحقة لظهور (الام الحزينة) شاهد جوزيف اديسون انتاج مسرحيته (كاتو) في درووري‌لين • وهي مسرحية عدها اصدقاؤه وزملاؤه طرفة من الطرف • ومع انها اصبحت نسيا منسيا منذ عهد طويل ، فلا يسعنا الاالاعترافبالثناء الذي كانت جديرة به • واذا كانت اية مسرحية من هذا النوع مستحقة للاطراء ، فان (كاتو) بالتوكيد كانت احق بذلك الاطراء ، ان ما كان يستطاع فعله ، في اطار الكلاسية الزائفة ، فعله اديسون • اما نقدنا المشروع فيمكن ان يتوجه الى اسلوب الدراما نفسه • وبدلا من اللجوء الى ثيمة الحب ، باعتبارها الثيمة المركزية ، في المأساة الثقافية ، كما حدث الامر بالقياس الى اسلافه ، اتخذ اديسون الفيلسوف كاتو بطلا له، وهو شخصية تقتضي طبيعتها ومشكلاتها ، ان تتوضح توضحا ملائما من خلال الحوار البلاغي ، لا من خلال طبائع ومشكلات العشاق العاطفيين

وعشيقاتهم • وقد افصح اديسون عن ذلك الامر ، بمسعاه الشجاع للعثور على ثيمة مناسبة في محيطه المحدود الذي اختار العمل فيه •

وعلى اية حال ، ادرك كتاب قلائل سبب نجاحه • اما زملاؤه فقد استمروا في تخصيص مشاهدهم لشؤون الحب ، مقحمين اندرماخيس البكاء وهيكوباس الحزينة في اعمالهم • وفي قرابة منتصف القرن ، بدا ان هذا الاسلوب المسرحي ، كان يحظى بمؤازرة متجددة من قلم جيمس طومسن، مؤلف مسرحية (الفصول) الواسعة الانتشار ، غير ان الوعد المقدم قد تجاوز كثيرا الانجاز المحقق • ففي (صوفونسبا) ــ ١٧٣٠ ــ استطاع هذا الدرامي، شأنه شأن اديسون ، ان يتكهن بما تقتضيه الدراما البلاغية المتأثرة بالكلاسية من مميزات فهو بدلا من ان يعرض بطلته المأسورة بالعواطف الغرامية ، جد في عرضها في حال هيمنة العاطفة الوطنية عليها ، ورغبتها في ان تقدم خدماتها للوطن الام • وبشيء من هذا التناول ، تفردت معالجته لـ (اغاممنون) ــ ١٧٣٨ ــ وبعد كتابة هاتين المسرحيتين ، عاد طومسن الى موضوع رئيس مختلف ، في (ادور و اليونورا) ــ المطبوعة سنة ١٧٣٩ ــ و (تانكريد وسيغموندا) ــ ١٧٤٥ ــ ان عنواني هاتين المسرحيتين ، تعنيان ان طومسن ، عاد فيهما، الى اساليب اسلافه ، على الرغم من الاهمية التاريخية المتعلقة بتوجههما ، في اختيار الثيمات خارج نطاق الاسطورة الاغريقية •

وفي خلال القسم الاخير من القرن ، لم يستطع هذا الضرب من المسعى المأساوي ان يقدم شيئا ذا قيمة ، وسرعان ما هيمنت الميلودراما المشهدية على الساحة ، لانها كانت متلائمة ، بتبجحها الفاضح ، مع اذواق الجمهور ، التي اثارها نهوض العاطفة الرومانسية ، والثورية احيانا •

اما بقايا الدراما البطولية ، فكانت كثيرة ، في خلال هذه السنين • حتى ان كاتبا كفلدن ، بالرغم من وجهات نظره النقدية الدقيقة ، كان يسعى لمضاهاة تحليقات درايدن المجنحة • مهما يكن من امر ، فليس من مسرحية من هذا

الضرب استطاعت ان تفصح عن ميزة اصيلة • فمسرحية (ابراميول) او (الحب والامبراطورية) ـ ١٧٠٤ ـ تحتوي على فقرة او فقرتين ذواتا اهمية الا ان شخوصها منسوخة ، ولغتها قلما ترتفع عن المستوى الاعتيادي • اما (تيموليون) لبنيامين مارتين ـ ١٧٣٠ ـ كما هي الحال مع (يوريديس) ـ ١٧٣١ ـ لديفيد ماليت و (مصطفى) ـ ١٧٣٩ ـ للمؤلف نفسه ، فهي قد ترتفع عن جمهرة المســـرحيات ، لكنها ، لاتمتلك مناقب عظيمة • مع ان هذه المسرحيات ، في مجملها ، ليست فيها غير مشاهد مؤثرة قليلة من حين الى حين •

اما مدرسة المشاعر المشجية ، فلم تقدم غير القليل مما يجدر تقديمه • ومما لاريب فيه ، ان احدا من الدراميين الذين اختاروا هذا الاسلوب لم يترك مسرحيات ذات اثر باق ، لكن هؤلاء المسرحيين ، باهدافهم المحدودة ، استطاعوا ان ينتجوا شيئا يستحق ثناء محدودا ، على الاقل • ومن ابرز الكتاب في هذاالحقل ، اثناء بواكير القرن ، هو نقولاوس راو ، وهو تلميذ من تلامذة اوتوي وبانكس ، وهو ، الى حد ما ، سلف جورج ليلو •ففي اعماله ، اصداء للاسلوب البطولي ، وفي ذلك لمسات تذكرنا بالمأســـاة الشكسبيرية ، كما فيها ، بناء متكامل ، عميق التأثر بالنظرية الكلاسية الزائفة ، ومع اختلاف هذه العناصر فانها كانت مصممة ، على نحو واضح، لتتفق مع المبدأ الرئيس ، الذي يستحدث الشفقة ، عوضا عن الهيبة • ذلك ان مسرحيته الاولى (زوجة الاب الطموحة) ـ ١٧٠٠ ـ يمكن الاعتراف بها بانها مستوحاة من اسلوب اوتوي ، غير انها لايمكن ان تعد مسرحية تتخطى عمل تلميذ متدرب • ولايمكن ان يقال اكثر من هـذا الثناء بصـدد مسرحية (تيمورلنك) ـ ١٧٠١ ـ المصممة تصميما (بطوليا) لكن (التائبـة الجميلة) ـ ١٧٠٣ ـ و (مأساة جين شور) ـ ١٧١٤ ـ و (مأساة الليدي جين غري)ـ ١٧١٥ ـ تمتلك خاصية شخصية ، تحمل المؤلف حملا لتضعه

في الصدارة من كتاب المأساة الاغسطينيين • ان كلا من هذه المسرحيات (مأساة مؤنثة) أي الشخصية المحورية بطلة بدلا من ان تكون بطلا ، حيث انها مصاغة ليكون التركيز فيها على الاوضاع والمشاهد المشجية • ان راو يعرض براعته التي لايطالها الشك ، في استغلال العواطف المهيضة ، كما ان شخوصه تأتي الحياة بطريقة تشنجية اما موهبته في الكتابة فموهبة لطيفة، ولو لم تكن قوية كل القوة ، في حوارها الذي ينحو نحو الشعر المرسل• مهما يكن من شأن ، فان مسرحياته عموما ، بما فيها من ضعف ونواقص تعد من اجود مسرحيات العصر •

ان اختيار الثيمات الانكليزية والتاريخية اللصيقة بها ، قد امد انواع الدراما المتماثلة بحافز ، يبدو احيانا متأثرا بشكسبير واوتوي ، في السنين اللاحقة • اما السيدة هيوود ، فقد حاولت ان تكتب مأساة في موضوع فردريك دوق برنزويك ــ لونبرغ ــ ١٧٢٩ ــ كما كتب امبروز فليبس (البريطاني) ــ ١٧٢٢ ــ و (همفري ، دوق كلوسستر) ــ ١٧٢٣ ــ كما نسج ارون هل على المنوال نفسه في (ايلفرد) او (الخائنة الجميلة) ــ ١٧١٠ــ وفي (الملك هنري الخامس) او (احتلال فرنسا من قبل الانكليز) ــ ١٧٢٣ ــ كما فعل هنري بroوك في (غوستافوس فاسا) ــ ١٧٣٩ ــ ووليم هافارد في (الملك تشارلس الاول) ــ ١٧٣٧ ــ ووليم شرلي في (ادورد الملك الاسود) او (معركة بواكتيه) ــ ١٧٤٩ ــ وجون سانت جون في (ماري ، ملكة الاسكوتلنديين) ــ ١٧٨٩ ــ وقد اجتذبت هذه المسرحيات ، لاسباب متعددة عددا متزايدا من رواد المسرح ، اكثر مما اجتذبته المسرحيات (الكلاسية) بالمعنى الدقيق من الكلمة • ذلك انها ، في اغلب الاحيان ، ادخلت موضوعات عاطفية وطنية الى الساحة الفنية ، لان عقدها وشخوصها ، كانت اقرب ماتكون الى المتفرجين ، من تلك التي جرت معالجتها ، من خلال الشخوص الاسطورية القديمة • اذ انها سمحت ، من حين لحين ، باقحام حركة

متأججة في الفعل المسرحي • ومع ذلك ، لم تستطع اية مسرحية ، من هذا النمط ، ان تتجاوز عنوانها ، لانها لم تنجح في الهيمنة على المسرح الا على مدى تمثيل بعض المسرحيات القليلة •

ان خيبتها ولاشك يمكن ان تعزى الى الاسلوب الذي تبناه الكتاب، وهذا امر تصح البرهنة عليه ، بالاعتماد على مسرحية واحدة من هذا النمط، استطاعت بقوتها ان تثير شيئا كثيرا من الاهتمام في وقتها ، ذلك الاهتمام الذي ظل الناس يتذكرونه بعد عهد تجاوز انتاجها بفترة من الزمن • وقد قدم جون هوم مسرحيته (دوغلاس) الى جمهور ادنبرة سنة ١٧٥٦ ، مما تسبب في اثارة عاصفة جنونية من الاستحسان • وهنا ، قال بعضهم : ان النصر كان من نصيب شكسبير اسكوتلندي • وفي السنة اللاحقة قدمت المسرحية الى جمهور (كوفينت غاردن) ومع ان استقبالها لم يكن حماسيا الى الحد السابق ، فان ما تفردت به من مزايا ، اصبح موضوع احترام ، ولذا وضعت المسرحية في الخزين المسرحي ، ليعاد تمثيلها من حين الى حين • ان عمل هوم هذا ، بدأ كأنه جاء ليطمن حاجات العصر ، حين اخذت الروح الرومانسية بالتحرك ، في الوقت الذي مهد الطريق لمسرحية (الذخائر) لبيرسي ، وتجارب تشاترتن (الوسيطة)[1] • ان اختيار مادة العقدة في (دوغلاس) قد يمكن اعتباره اشارة الى بعث الحيوية في الدراما الشعرية الجادة • وكلما امعنا النظر في النص ، سرعان ماادركنا ان ذلك ليس كذلك • وفي الواقع ، لسنا بحاجة للتحقق من هذا الامر ، من المضي الى ابعد من خطاب (الغريب) الذي لايحتمل غير تلاوة قصيرة تحتضنها ذاكرة حية ، اذ جاء فيها :

اسمي نورفال ، يرعى والدي ماشيته ، على تلال غامبيا ،
انه راع مقتصد ، يهتم بزيادة دخله ، بدأب ،

(١) النسبة هنا للعصور الوسيطة .

ويسعى ان يحتفظ بي ، انا ابنه الوحيد ، في البيت ،
سمعت بالمعارك ، تلهفت ان اتبع سيدا مقاتلا ، في الحقول ،
وسارعت اليها الى ان تهبني ، ماانكره سيدي علي .
وهذا القمر الذي بزغ الليلة الماضية ، مدورا كأنه ترسي ،
لم يكمل دورته ، حين هجمت ، على ضوئه ، عصابة بربرية عاتية ،
انحدرت من التلال ، كأنها سيل جارف ، انصب على الوادي ،
لتجتاح ماشيتنا وانعامنا .
فر الرعاة طالبين الخلاص والسلامة ، وبقيت وحدي ،
قوسي منثن ، وكنانتي ملأى بالسهام ، الذي كانت تحوم على العدو ،
وتستهدفه ، في السبيل التي سلكها ،
ثم هرعت الى اصدقائي ، فالتقيتهم ، خمسين من الرجال المختارين المتقدمين .
قدت المطاردة ، حتى ادركنا العدو المثقل بالغنائم ،
قاتلنا ، فانتصرنا .

ان هذه الفقرة ، فقرة جيدة جدا ، لو كانت خطبة تلقى في ردهة استقبال ، بيد ان لغتها خطابية متكلفة . وعلى ذلك ، ففي نطاق هذا الاسلوب ليس من امل في ابداع دراما ناجحة جادة .

٣ ــ الاوبرا ــ البالادية والبانتومايم (التمثيل الصامت) .

ان الاتجاهات المشهدية والاوبرالية ، في عهد (العودة) قد حظيت منا بملاحظة وجيزة ، كما القينا نظرة على تطور الاوبرا الايطالية في القرن الثامن عشر . هذه الحركة المشهدية الاوبرالية ، قد تبدو على خلاف مع التأثيرات المشذبة ، التي عالجناها ، في الفصل السابق بايجاز ، بيد انه ينبغي ان تفسر بصفتها تعبيرا عن الذوق العام المناوىء للتحديدات القاسية التي احتضنها

الشعراء والنقاد • ان نساء العصر ورجاله ، كانوا يحبون العروض المرئية بشكل واضح ، كما كانت الموسيقى والرقص موضع اجتذابهم • فبعد ما كان ملل الصمت يثقلهم لسماع رتابة المأساة الثقيلة المتواصلة ، كانــــوا يتوافدون الى متعة الاوبرا ، فيصفقون بحماسة للمغنين والموسيقيـــين والراقصين الذين يقدمون الفاصل الموسيقي بين بداية العرض المسرحي ونهايته ، في دور العرض •

ان ادراكنا الصحيح للحركات المسرحية في عصر الاوبرا ، ينبغي له ان يكون على صلة مباشرة بشكل المأساة الادعى الى البرود ، ومن ثم لابد ان ترسم صورة العصر من هذين النمطين من انماط المسرح •

يتوجب علينا هنا ان نلحظ اربعة انواع من التسلية الشعبية ، النوع الاوبرالي والمشهدي والراقص والمحاكي ، فمنذ عهد (العودة) و (حتى في العــصر الاليزابيثي) شكل الرقص جزءا شعبيا لايتجزأ من التمثيل الدرامي • اذ كانت المسرحيات تنتهي برقصة ما • ومن هنا ، يسعنا ان نتعرف بالسحر الذي كانت الممثلة مول ديفيس تفرضه على الجمهور • ومن اجل تطمين هذا التلهف للرقص ، اقتضى الامر ان يتوسل المشرفون على الفعاليات المسرحية بخدمات سادة الرقص من باريس ، في اواخر القرن السابع عشر ، هؤلاء الذين اصبحوا سمة بارزة معترفا بها في دور العرض • وقد اطلعنا على اسماء بعضهم من الاعلانات الصحفية في اوائل القرن الثامن عشر ، ونستطيع من الاهمية التي عزيت اليهم ، ان ندرك المكانة التي احتلوها في اذهان المتفرجين • كانت فعالياتهم محدودة ، اول الامر ، ولكنهم سرعان ماوجدوا اماكنهم ، في الرقص الايمائي ، حين كانت قصة ماتروى بصمت ، من طريق الحركات التعبيرية» وهنا ، نصل الى بداية التمثيل الصامت ، وهـــو شكل مسرحي مدين بصفة خاصة الى فعاليات مختلف الفرق الفرنسيـــة والايطالية ، التي كانت تأتي الى جمهور لندن ، بما تحمله من بضاعة فنية •

ومنذ البداية شجعت الكوميديا المرتجلة عرض الفعل والتلميحات على المنصة ولما كان الحوار الفرنسي والايطالي لايفهم الا من قبل قلة من المتفرجين الانكليز ، فمن الطبيعي ان البراعة البدنية (الفيزيقية) التي تميز بهـــا الكوميديون الاجانب هي التي استحوذت على مسارح لندن ، لاحوارهم • ولذلك ، فلايدهشنا ان نرى ، عندما آن الاوان ، للتجارب المحلية ، التي تحتذي الاسلوب المماثل للاسلوب الاجنبي ، المديرين الانكليز يشجعون تطور التمثيل الذي لايستخدم الكلمات بحيث يشد الجمهور اليه من طريق الموسيقى والرقص والفعل الصامت والحركات الكوميدية والمشاهد الباذخة، وحيل الميكانيكيين • وهكذا جاء التمثيل الانكليزي الصامت ، بشكله النموذجي ، ليسر الجمهور ، وبالتدريج ، ليوسع امبراطوريته الفنطازية •

ومع انه يصح القول : ان هذه التمثيليات الصامتة ، لم تستطع اقصاء الدراما الاعتيادية من المنصة ، لانها كانت تؤدى جنبا الى جنب مع الكوميديات القياسية ، والمآسي المماثلة لها • فان توطيد اسسها ، وبالتالي توسيعها ، احدثا تغييرات بارزة في الخزين المسرحي النموذجي ، لانها ، في المقام الاول وسعت من رقعة انحلال الذوق الدرامي الاصيل ، كما انها ، ولاريب ، خفضت من مستوى قوة الاستيعاب العامة بالقياس الى الجمهور • كما انها في المقام الثاني ، ركزت تركيزا شديدا على مايدعى بالمسرحية الهزلية او اللاحقة • وقد لاحظنا سابقا ان المسرحية اللاحقة قد دشنت في انكلترا بظهور مسرحية (خدع سكابين) لاوتوي ، بحيث انها انتشرت انتشارا واسعا ،في السنين الاولى من القرن الثامن عشر ، حتى ان المسرحيةالهزلية ذات الفصل الواحد كانت تعرض مع المأساة او الكوميديا جنبا لجنب • ومع ذلك فان هذه المسرحيات كانت تقدم على نحو متقطع ، اذ لم تكن بالضرورة من لواحق المسرحيات الاعتيادية • وبنجاح المسرح الصامت ، اخذ الجمهور يطالب بنوع من التسلية الخفيفة ، بعد وجبة دسمة من المأساة والكوميديا

العاطفية ، واذا لم تقدم مسرحية صامتة ، فان اوبرا ــ بالادية او مسرحية هزلية كانت تقدم نظرا للطلب الملح عليها • فلم يبد بدعا للجمهور ان يصغي لعذاب لير في الساعة السابعة والنصف ، لكي يضحك ضحكا عاليا من مسرحية صامتة او هزلية في الساعة الثامنة • وبنتيجة ذلك الامر ، فان توطيد المسرحية ،بشكلها الصامت ، لم يساعد على تدني ، وتثبيت المسرحية اللاحقة حسب ، بل ادى ذلك بالدراميين للانغماس في اشكال درامية اوطأ شأنا بدلا من اسهامهم في رفد الاعمال الجادة • ان المسرحية الهزلية كانت اجزل عطاء ماديا من مأساة متكاملة • فالكلمات التافهة ، في المسرحية الاوبرالية الصامتة كانت تحقق ارباحا مجزية • ومن هنا ، فالمسرحية الهزلية سيطرت سيطرة تامة على اذهان كتاب المسرح ، اذ ان العديد منهم كلويس ثيوبالد، الذي حرر اعمال شكسبير ، بما عرف به من اطلاع وتمكن ، عادوا يكتبون قصائد بسيطة حمقاء ، لارضاء مشاهدي العروض الصامتة •

ان عهد المسرح الصامت يتصل اتصالا لصيقا بعهد الاوبرا ــ البالادية فالاوبرا البالادية ــ في الاساس ــ او كما تدعى المهزلة البالادية احيانا هي محاكاة ساخرة ، تضاهي الاوبرا الايطالية • كان الهدف منها هو الاستحواذ على بعض الاهتمام الذي اختص به النمط الايطالي ، وقد استخدمت بغية التأثير لدفع بعض الهجمات الساخرة على الحماقات الكامنة في ذلك الشكل من الفن • ان الاوبرا ــ البالادية لم تكن مؤهلة للنجاح ، لو لم تكن الارضية ممهدة من قبل الفنانين الموسيقيين المتحمسين • لقد اعتاد الناس على سماع قصة مغناة ، ذلك انهم كانوا يفرحون بسماع قصائدهم البسيطة الاثيرة لديهم ، سواء اكانت شعبية محلية ام ايطالية ، بشرط ان تكون الكلمات جديدة ذكية ، مصاغة في عقدة (تروى بالانكليزية) التي يتمكنون من فهمها ، او (كوميدية) يستطيعون الاستمتاع بها •

ان جون غي ، الكاتب الغريب الاطوار ، هو المسئول عن ابتكار الاوبرا ــ البالادية ، من طريق المصادفة . وقد سبق له ، في مسرحيات درامية مبكرة ، ان تعرض لمشاربه ، التي كانت كامنة في مجالاته الغريبة الساخرة . فـ (الموهوكيون) التي وصفت بانها (هزلية كوميدية مأساوية) التي طبعت في سنة ١٧١٢ صممت ، بقصد التفكه والسخرية من الحماقات والشرور التي زامنت عصره . اما المسرحية المتميزة المعنونة (ماذا تدعوها) ــ ١٧١٥ ــ فهي تشير ، بعنوانها ، الى الاسلوب المختلط الذي كان غي يسر به . على اية حال ، ما ان كتب غي (اوبرا الشحاذ) حتى انثال عليه النجاح بشكل مباشر ودائم . وحين قدمت هذه المسرحية الموسيقية في مسرح (لنكن ان فيلدز) الصغير سنة ١٧٢٨ ، تقاطرت عليها نخبة من سكان لندن ، لمشاهدتها ، ذلك ان عرضها لمدة شهر ، قد ضرب رقما قياسيا ظل يتذكره المشاهدون لامد طويل . ان نصرها الكاسح مرده جدة الشكل وبراعة غي . انه ، في الواقع ، قدم الى جمهور العصر ، شيئا يمكن ان يدعى الفنطازيا العقلانية . ان شكسبير ، في (حلم ليلة منتصف الصيف) بمنطلقها من غابة داكنة وخلفية عتيقة الطراز ، ومزجها بين الجنيات والعشـــاق والصناع ، قدمت لنا فنطازيا عاطفية ، بينما الزمن في (اوبرا الشحاذ) ، من حيث الفعل ، زمن معاصر ، وشخوصها اوغاد ومتشردون ، مرحون ومغالون وبذلك استطاع غي ان يبدع عالما فنطازيا جديدا ، خاصا به . تصرخ بولي :

(اين زوجي العزيز ؟) لتستطرد : (هل كانت الانشوطة مهيئة لرقبته ؟ اواه ، دعني ارمي ذراعي حوله (حول عنقه) لاخنقه بحبي . لماذا تتحول عني ؟ انا بولي زوجتك .

مكهيث : اكان ، في الوجود ، وغد تعس مثلي ؟

لوســي : هل كان ، في الوجود ، وغد كهذا ؟

بولـي : اواه ، الهذا افترقنا ، اخذت ! سجنت ! حوكمت ، شنقت !ماقسى هذا التأمل ! ساظل بجانبك حتى الموت • ليس من قوة تستطيـــع ان تفصلك عن زوجتك العزيزة • ماذا يعني حبي ؟ لا كلمـــة طيبة ! لانظرة رحيمة •

تصور ماتعانيه زوجتك بولي ، حين تراك في هذا الوضع •

هكذا السنونو ، الباحث عن فريسته ،

يجد نفسه سجينا في قفص ،

وقرينته تنوح وتبكي ،

وتذوب اسى وحسرة ، في الخارج ،

وعشاقها يضجون حولها ، دون ان تلتفت اليهم ،

المسكينة مسلوبة الروح ، لان روحها مع قرينها •

ثم تتشاجر لوسي وبولي حول الرجل التعس :

لوسـي : أانت متزوج من امرأة اخرى ؟ ايها الغول اعندك زوجتان ؟

مكهيث : لوتستطيع السنة النساء ان تتوقف لحظة طلبا للجواب • اذن استمعي لي •

لوسـي : لن افعل • اللحم والدم لايستطيعان ان يحتملا مااعتدت عليه •

بـولي : اينبغي الا ادعي بانك لي ؟ العدل نفسه يقتضيني الكلام •

مكهيث : ما كان اسعدني ، لو اكون مع واحدة ،

حيث الساحرة العزيزة الاخرى بعيدة ،

اما وانتما الاثنان تكايدانني ،

فاني لن اتفوه بكلمة واحدة مع أي منكما •

ها نحن الان بما تبعثه (اوبرا الشحاذ) من مسرة نفرح مع الجمهور بعد انقضاء مئتي سنة ، على اول تمثيل لها ، اذ نستطيع ان نتصور الاثارة التي عمت الجمهور في انتاج سنة ١٧٢٨ •

لم يتمكن غي ، لسوء الحظ ، من تكرار انتصاره الاول • اما المسرحية اللاحقة لـ (اوبر الشحاذ) التي اطلق الكاتب عليها اسم (بولي) فقد طبعت سنة ١٧٢٩ ، ولكن السلطات تشممت فيها او حاولت تشمم نزعات ثورية ، لذلك لم تظهر على المنصة الا بعد سنوات طويلة ، أي في سنة ١٧٧٧ •لم تكن المسرحية الثانية بارعة الصياغة كسابقتها ، لذلك عجزت عن الاستحواذ على روحيتها ، ذلك ان العناصر الواقعية غير متمردة ، وتهويماتها غير متماسكة ، كما يفتقر اسلوبها الى الحماسة المرحة السهلة ، وهي الميزة التي تفردت بها المسرحية الاخرى • هذا ، في حين ان محاولة غي التالية ، اعني مسرحية (اخيل) الساخرة ــ ١٧٣٣ ــ التي اتخذت الشكل السابق نفسه ، لا تستحق كبير اهتمام •

مهما يكن من امر ، فان كتابا اخرين ، جاءوا بعد غي ، طبقوا بحماسة النوع الدرامي الذي ابتكره • ان الاوبرا ــ البالادية ، ، ظلت تواكب مسيرتها ، باشكال مختلفة ، فسعى العديد من الكتاب الى مضاهاة غي ، فيما توصل اليه من شعبية وثراء ، الا ان مسرحيات قليلة تمكنت من التفرد بصفات معينة •وقدهيمنت مشاهد ساخرةايضا ،كما في (تنين وتتلي)ــ١٧٣٧ــ لهنري كاري ومسرحيته اللاحقة (ماجيري) او (وباء اشد فتكا من التنين) ــ ١٧٣٨ ــ اذ سيطرت مشاهد ساخرة ايضا احيانا ، واحيانا اتخذت المسرحيات طابعا رعويا كما في (دامون وفيليدا) ــ ١٧٢٩ ــ لكولي سبر و (فلورا) ــ ١٧٢٩ ــ لجون هبسلي • نجحت قله من المسرحيات ، غير ان اكثريتها تبددت بعد اول تمثيل لها ومن المسرحيات الناجحة (ديونا) التي انتجها شيريدان في سنة ١٧٧٥ بعد امد طويل • هنا ،

الشخوص مرسومة بذكاء ، كما ان الاغاني جميلة منغمة ، في حين ان الحوار قلما يميل الى البهاتة ، وكثيرا ما يتألق بومضات الفطنة • مهما تكن الحال فان (ديونا) تقدم لنا شكلا من المتعة الدرامية التي ينبغي ان نضعها في نظر الاعتبار ، على نحو منفصل عن الاوبرا ـ البالادية • هذه المسرحية وسواها ، كـ (عذراء الطاحونة) ـ١٧٦٥ـ لاسحاق بكرستاف ومسرحيته الاخرى (ليونيل وكلاريسا) ـ١٧٦٨ـ تنتظم في نطاق الاوبرا الكوميدية • ومع ان نجاح غي في سنة ١٧٢٨ لاينفصل عن نجاح شريدان سنة ١٧٧٥ ، فان النجاحين مختلفان ، في اوجه عديدة •

وكما رأينا ، بعد ان كتب غي (اوبرا الشحاذ) اعقبها بـ (اخيل) وهذه المسرحية تذكرنا بالصلة اللصيقة بين الاوبرا ـ البالادية والمسرحية الكاريكاتيرية الساخرة • واذا كان القرن الثامن عشر شهد مسرحيات كاريكاتيرية ساخرة يعوزها الحس الموسيقي ، فان الدافع لوجودها يماثل الدافع الذي شجع على انبثاق المسرحيات الموسيقية • ففي سنة ١٧٢٨ ، سنة انتصار غي ، قدم هنري فيلدنغ مسرحيته الاولى (الحب باقنعة عديدة) ومن المحتمل انه قد تأثر بمثال (اوبرا الشحاذ) اذ بعد سنتين قدم مسرحيته المأساوية الساخرة (توم توم) التي اعيد تمثيلها بعد فترة تحت عنوان جديد هو (مأساة المآسي)• اما مسرحية (التدريب) المرحة ، فقد استهدفت ، وفقا لاهداف مؤلفها بكنهام الهجوم على حماقات العصر متمثلة في الاوضاع العابثة واللغة المسطحة والشخوص المنسوخة في المآسي • وقد ظلت هذه المسرحية عالقة باذهان الناس مدة طويلة لما فيها من فطنة وقدرة على التغلغل ، سواء في شكلها الاصيل ام في نسختها الاوبرالية ـ البالادية ، في اخر الامر • وبين مسرحيات فيلدنغ ثمة مسرحيات عديدة استلهمها من المسرح الادبي الساخر • منها ، على سبيل المثال (مأساة كوفينت غاردن) ـ ١٧٣٢ ـ و (باسكين) ـ ١٧٣٦ ـ و (دك المتداعي) او (فيتون بين النباتات المائية) ـ ١٧٣٦ ـ و (السجل التاريخي لسنة ١٧٣٦ ـ ١٧٣٧ ـ) ان حس الجمهور الحاد يحرك جميع هذه المسرحيات،

ذلك ان قراءة مشاهدها تعطينا صورة حية لما كان يحدث في المسرح في غضون تلك السنوات • ففي (باسكين) مثلا ، يعرض لنا الشاعر المأساوي الاحمق في المسرح ، يرافقه سنيرويل الناقد ، وهو يراقب التدريب على مسرحيته الجديدة • وفي هذه الاثناء تجري معركة على المنصة ، حتى تنزل الستارة يقول الكاتب المسرحي ، بعد ان يتأنق في ملبسه :

حسنا ، حسنا ، سيد سنيرويل ، ارى اننا عدنا الى معركة مناسبة ، اخر الأمر •

سنير : في الواقع ، استطيع ان اقول : اني لم ار افضل منها •

فست : يبدو انك ، ياسيد سنيرويل ، لم تستحسن هذه المعركة كثيرا •

سنير : ليس في مستطاعي ، ان اكون اعظم معجب بهذا القسم من المأساة ، وانا اقر ان خيالي يمكن ان يستوعب فكرة المعركة من الصلة البارعة بها اكثر مما يقتضيه هذا العرض ، لان ذهني غير قادر على توسيع المسرح الى مجال ارحب • وهو ليس قادرا على مضاعفة العدد الى عـدة الـــوف •

فست : اواه ، انا خادمك المتواضع ، ان نحن كتبنا لارضائك وارضاء حفنة من الاخرين ، فمن سيدفع تكاليف دار العرض ؟ سيـــدي ، ان كان الجمهور قانعا بمعركة او بمعركتين بدلا من العروض الرائعة الفريدة، التي يسمونها ترفيهات •

سنير : ارجوك ، سيد فستيان ، كيف يطلقون اسم ترفيهات على هزلياتهم الصامتة ؟

فست : سيدي ، أقسم بانهم يفعلون ذلك بسبب تواضعهم الخاص ، بعد ان تعب الجمهور من اعمال شكسبير وجونسن وفانبره واخرين، انهم يتمتعون باحدى هذه المسرحيات الصامتة ، لان سيد دار العرض

واثنين او ثلاثة من الرسامين ، وحفنة من اساتذة الرقص هم المؤلفون.
لست بحاجة ان اخبرك بما تعنيه هذه الترفيهات ، لانك شاهدتها،
ولكني كثيرا ماتعجبت كيف يمكن لاي مخلوق له ادراك انساني،
ان يجلس ثلاث ساعات اضافية ، بعد تمتعه باتتاجات عبقرية عظيمة
لمدة ثلاث ساعات ، ليرى بعضهم يتراكض هنا وهناك على المنصة ،
دونما مقطع منطوق ، وكل ماهناك تلاعب بالحيل المشعوذة ... وفي
مقابل ذلك ، لاتدفع المدينة ، ياسيدي ، مبالغ اضافية حسب ، بل
تفقد القسم الاكبر من افضل الكتاب ، من اجل فسح المجال للهزليات
المارة الذكر .

سنير : هذه هي الحقيقة كل الحقيقة ، لقد سمعت المئات يقولون الشيء نفسه
من الذين لم يتقاعسوا قط من الحضور لمشاهدة مثل تلك المسرحيات.

فست : وبينما يحدث هذا الامر ، فانهم يفرضون اية تسلية على المدينة التي
يختارونها ، على الرغم منها ، (ينهض شبح الحس السليم) ياللشيطان
ايتها السيدة ، مامعنى هذا كله ؟ لقد تركت مشهدا ، لم يضارعه في
السقم مشهد اخر ، بالقياس الى شبحك الذي يظهر قبل ان يتم قتلك.

الشبح : سيدي ، ارجو المعذرة ، لقد كانت المعركة سريعة الى حد اني
نسيت ان اتي لاقتل نفسي .

فست : حسنا ، دعني انفض غبار الطحين من وجهك اذن ، والان ، اذا
شئت اعد التدريب على المشهد ، احذر من الوقوع في هذا الغلط مرة
ثانية ، لان ذلك سيقضي على المسرحية . اذهب الى احدى زوايا
المشهد ، ثم تقدم ، كأنك خسرت المعركة .

الشبح: ها هو شبح الحس السليم يظهر .

فست : سيدتي ، اخبرك انه ليس بشبح ، فانت لم تقتلي .

الشبح: انا مخذول ، متروك ، الى اين اطير ، المعركة خاسرة ، وكذا جميع اصدقائي [يدخل شاعر]

الشاعر: سيدتي ، ليس الامر كذلك ، اذ مازال لديك صديق واحد .

الشبح : لماذا ، من انت ؟

الشاعر : سيدتي ، انا شاعر .

الشبح : مهما تكن ، ان كنت صديق التعاسة ، فان الحس السليم يرفضك.

الشاعر : لقد قضي علي ، لاني كنت عدوك ، ومع ذلك ، حاولت اكتساب صداقتك بكل ماعندي من فن .

الشبح : ايها الأحمق ، قضي عليك ، لانك لم تتظاهر بصداقتك لي ، ولو تجاسرت ان تتنكر لي تماما ، كما فعل ثرومبو ، شأنك شأن الاوبرا او التمثيل الصامت ، باحتضان قضية الجهل علنا ، لتمكنت ان تنال النجاح المنشود . الا ان الرجال لايحتملون حتى التظاهر امامي.

الشاعر : اذن خذي تذكرة من اجلي الليلة .

الشبح : سأفعل اكثر من ذلك ، لان الحس السليم سيظل بعيدا من بيتك كيلا تهلك .

الشاعر : ماذا تقولين ؟ قسما بروحي ، لم تمثل مسرحية قط افضل من هذه المسرحية، وبما انك تجاسرت على تأنيبي على هذه الشاكلة ، فاني سأكرس مسرحيتي للجهل ، وسأسميها الحس السليم .

نعم سألبسها ابهتك ، احلف ان الجهل يعرف مالايعرفه العالم كلـه .

لايسعنا العثور على تعليق افضل من هذا التعليق على الشـؤون المسرحية في ذلك العصر . ومع مافي هذا التعليق من مبالغة ساخرة ، فان فيه الشيء الكثير من الصدق .

ان شكل المسرحية الساخرة ، التي تعتمد المحاكاة ، يعود ، جزئيا ،الى محاولات فيلدنغ ، وقد اثبت شعبيته في منتصف القرن الثامن عشر ، الا ان القلائل من تلك المسرحيات يومئذ تجاوزت حدا وسطيا من الجودة • ومن افضلها (كرونوهوتونون هولوغوس) : وهي احسن مأساة مأساوية عرضتها فرقة من المأساويين على نحو مأساوي ــ ١٦٣٤ ــ بما فيها السطور الاولى المشهورة :

المشهد : غرفة استقبال في القصر • [يدخل ركدم فنيدوس والديبور وتنيفوسكوس فورينو •

ركدم فنيدوس : الديبور وتنيفوسكوس فورينو ، اين تركت كرونوهوتونون هولوغوس ؟

مهما تكن الحال ، فهذه مسرحية قصيرة لا تنغمر في هجاء ذكي ، بل في مجرد مبالغة • اما (الناقد) او (التدريب على مأساة) ــ ١٧٧٩ ــ فهي تحتوي على الشخصية المعروفة بـ (بف) الذي استطاع ان يحول فن الاعلان الى قاعدة منظمة واسلوب علمي ، فهو يصرخ في وجه سنير الذي يضع امامه الاسئلة قائلا :

سيدي ، انك جاهل جدا ، اخشى ان اقول ذلك • نعم سيدي ، ان الاعلان على انواع : ، منها المباشر والاولي وغير المباشر والمتواطىء ، والملتوي أي الاعلان من طريق الاشارة ، انها جميعا تتخذ ، حسب مقتضى الظروف اشكالا متعددةتتمثل في الرسالة الى المحرر والنكتة من حين الى حين ، والنقد غير المتحيز ، والملاحظات التي يوجهها المراسل ، والاعلان الصادر عن الحزب •

سنير : استطيع ان استوعب الاعلان المباشر ــ

بـف : نعم، هذا شيء ميسور ــ فمثلا ، ثمة كوميديا جديدة او مهزلة ، على وشك الانتاج في احد المسارح ، (مع ان الانتاج الذي يتوجب تقديمه ، لم يصل الى النصف) وليكن المؤلف فرضا ، السيد سماتر او السيد دابر ، او أي صديق من اصدقائي حسنا قبل يوم من تمثيل المسرحية ، اكتب تقريرا عن كيفية استقبال الجمهور لها ، ذلك اني تسلمت العقدة من المؤلف ، فما علي الا ان اضيف الشخوص، راسما اياها بقوة وتمكن بالوان بارعة ، من يد استاذ قدير ، الفكاهة اصيلة ، والابتكار منجم غني ، والحوار دقيق ونظيف ، ثم اعود الى التمثيل • السيد دود كان عظيما في دور السير هاري ، ان الممثل كان واعيا ، شامل القدرة ، وربما السيد بالمر لم يظهر قط على المنصة ، كما ظهر في شخصية العقيد ، ولكن اللغة عاجزة عن انصاف السيد كنك • انه ،في الواقع ،كان يستحق من عواصف الهتاف ، اكثر مما استطاع ان يحوز عليه من جمهور رائع ، مترو في احكامه • اما بالقياس الى المشاهد ، فان عجائب قوة قلم السيد دي لوثربرغ، جرى الاعتراف بها ، على نحو شمولي ! وبالايجاز ، نحن مقصرون، اذ على من نضفي اشد اعجابنا على ، عبقرية المؤلف التي لم يسبق مثيل لها ــ كرم المديرين واهتمامهم الكبير ــ قدرات الرسام المدهشة ــ او الجهود الفائقة التي بذلها الممثلون ؟

سنير : سيدي ، هذا امر حسن جدا •

بـف : لكن ذلك كله يظل متواضعا ، بالنسبة الى ماافعل •

ان هذه المقتطفات تساعدنا على الاشارة الى شرور العصر ومناقبه •

٤ ـ نمو المسرحية العاطفية الانفعالية

في مجال المأساة ، يكمن الضعف الرئيس ، في انتفاء التوجه الصريح، وربما يقال ذلك بالقياس الى مجال الكوميديا • ان كوميديا السلوك التي انجبت لنا اثيرج وويتشرلي وكونكريف ، سرعان ماانحطت وتهاوت ، حين تسلمها فاركهار وفانبره • ان القلائل من الدراميين ، كتشارلس برنابي والسيدة سينتلفر ، حاولوا الحفاظ على روحها الحية ، غير انها فقدت قوتها الاصيلة اذ لم تستطع ان تبقي على نغمتها المشذبة الرقيقة اللامبالية ، كما كانت الحال اثناء السنوات الماضية •

فبدلا من الفطنة الذكية ، والحديث المركز ، اصبح التعبير عن النزعة الاخلاقية ، الهدف الرئيس لكتاب المسرح • حتى انهم احيانا ، لم يكونوا متأهبين لتجاوز التفوه بملاحظات تافهة ، ذوات النية الحسنة • واحيانا ، كانوا يتقدمون الى امام ، شارحين مفاهيم اجتماعية ، معلنين عن (رسائل) كبرى ، واحيانا اخرى ، كانوا منهمكين ، في تقديم اراء انسانية ، مشجعين الشفقة على (المعذبين) من الناس •

وفي ملاحظتنا لهذا التطور في الدراما ، لابد لنا ان نضع في نظر الاعتبار رأيين • فمن جهة، نحن مساقون لنأسف على مافي تأثير هذه الدراما من عواقب في روح الكوميديا، وما كانت المشاهد المضحكة المبكية تفرضه من قيد ثقيل على المسرح • ومن جهة اخرى ، نحن مضطرون الى الاقرار ، ان شرا او خيرا بان هذه الدراما ، قد مهدت السبيل لامكانات جديدة عديدة امام الكتاب المسرحيين ، اذ انها ، في الواقع ، انجبت مسرحية من نمط جديد كل الجدة، بحيث يمكن ان نعدها السلف للاعمال الدرامية النموذجية في عصرنا • قد نأسف انه لم يظهر قط اثيرج اخر او كونكريف اخر ، دونما تبعات اخلاقية ، لان كلا منهما كان على جهل بها • ولكننا ، في الوقت نفسه ، ينبغي لنا ان نعترف بالانسانية الجديدة ، وان نقر بالمشكلات الاجتماعية ، وبالجهد

المبذول لجعل المسرح معبرا عن القضايا الاجتماعية العديدة ، بطريقتـــه الخاصة ، تلك القضايا التي تواجه افراد الجمهور ، باعتبارها استجابة محتمة لما جرى من قبل من امور •

ان القوة المحركة للكوميديا القديمة ، قد وصلت الى ذروتها بمجيء كونكريف ، ولكنها تلاشت بعده • ولكن المسرحيات الجادة ، سواء اكانت بطولية ، ام لم تكن ، لم تستطع الا ان تقدم الشيء القليل الى الجمهور ، مما له صلة به • اما المتفرجون ، من الطبقة الوسطى الجديدة ، فكانوا يرغبون في ان يروا مصالحهم منعكسة على منصة المسرح • فقد وجدوا انفسهم في المآسي في عالم غريب ، متكلف ، الى حد انه كان يفتقد الى فضيلة الاثارة • اما في الكوميديا ، فكانوا يجدون من الصعوبة ان يتحركوا بين مشاهد النبالة التي كانوا ميالين الى اداتتها في دخيلة انفسهم • ان ماكانوا يسعون اليه ، مما يتقدم به الدراميون العاطفيون ، كان نوعا وسطا يؤطر المسرحية المطروحة ، بما فيها من مشاهد كوميدية احيانا ، في تبادل مـــع مسرحيات جادة ، فيها تعليقات خفيفة على مايجري في العالم المحيط بها •

ان هذه النزعة العاطفية يمكن اقتفاء اثارها حتى اوائل ثمانينات القرن السابع عشر ويبدو محتملا انالاهتمام السياسي في غضون الايام الاخيرة من حكم تشارلس الثاني ، وعهد جيمس الثاني ، وما اعقبها من انتفاضة هو المسئول عن تحول بؤرة المكائد المسرحية الى المشاهد الاكثر جدية • ذلك ان الاضطرابات السياسية ، حملت الناس على التفكير في مشكلات الحكم والدين ، ومن هذا المجال انتقلوا بصورة طبيعية الى اخذ مشكلات الحياة الاجتماعية العامة بنظر الاعتبار • فالتفكير بمشكلات الحياة توافق مع تطور رد الفعل ازاء تجاوزات بلاط ستيوارت ، فتحركت هاتان القوتان متكاتفتين الى امام بسرعة • ان لمسات من هذا النوع التأملي ، زحفت الى الكوميديات والمآسي ، فرجال من امثال توماس دورفي ونساء من اضراب

السيدة بين ، اخذوا يدخلون الى مسرحياتهم ثيمات تعرض شعورهم بالصعوبات المتأتية من مواصفات العصر الاجتماعية • حتى ان شادويل نفسه احس بوطأة العصر ، فعبر عن ذلك الاحساس في انتاجاته المتأخرة • ومن الطبيعي ، ينبغي لنا ان ندرك ان هذه الاتجاهات جميعا ، كانت قبل ١٧٠٠ اتجاهات تجريبية، الى حد لم ينجز شيء ما الى نهاية القرن ، سوى تقديم ملاحظة (اخلاقية) ضمن المسرحيات وعقدها ، من حين الى اخر ، مما كان له مساس ،بالدرجة الاولى ، بالعروض الفاضحة للمطارحات الغرامية • ان مسرحية (تحول الحب الاخير) النموذجية ــ ١٦٩٦ ــ لكولي سبر ، تقدم لنا كاتبا مسرحيا يرغب في اظهار نفسه ، على انه متلهف لارضاء الاذواق الشعبية • هنا ، نجد افضل مافي عالمين مختلفين • فقد استغلت الشخوص الكوميدية المنحلة ،التي تواكبها ثيمات من الكوميديا القديمة استغلالا حرا • بحيث ان المؤلف يمضي قدما ليشير الى المشاهدين ان بطله (فاسق داعر) في مجرى الفصول الاربعة الاولى ، وحين يحل الفصل الخامس ، نجد انفسنا مغتبطين بخاتمة متكلفة ، حيث يعد النبيل الخاطىء باصلاح سلوكه•

وهكذا ، يصبح المتفرجون سعداء ، ويسر المصلحون ، لان الفضيلة تنتصر في اخر المطاف • ان محبي المتعة ، كانوا راغبين في تقبل التحول غير المعقول ،لاشيء الا من اجل المكائد اللامبالية ، والحوار الرخو المتمثلين في المشاهد السابقة •

وفي السنوات التالية ، اخذ سبر واخرون يتفادون المسرحيات الانتقالية المماثلة ، ومن هنا ، فان هذا التطور البارز ، كان يتوجه الى تلطيف النزعة الانحلالية ، وتركيز الانتباه على الاوضاع الكوميدية ، والتوكيد على نقاط الضعف المألوفة ، بدلا من الاهتمام بالمكائد • ان مسرحية سبر (ستفعل ولن تفعل) ــ ١٧٠٢ ــ و (النبيل المزدوج) او (شفاء السيدة المريضة) ــ ١٧٠٧ ــ و (رهان السيدة الاخير) او (استياء الزوجة) ــ ١٧٠٧ ــ و (الرفض) او

(فلسفة السيدات) ١٧٢١ ـ ان هذه المسرحيات تتفق معا علـــى سخافـــة النساء وتكلفهن وحماقة عشاقهن • يمكن ان نعتبر هذه المسرحيات ، بمعنى من المعاني ، نوعا من المسرحيات (الانثوية) في موازاة (المأساة الانثوية) المعاصرة • اذ اصبحت البطلات ارفع شأنا من الابطال ، كما اصبح الجو (ارق خلقا)• فلم تعد فطنة ذكية كفطنة كونكريف، ظاهرة في المشاهد، كماتبدد غنى مسرحية التهويمات • وبدلا من ذلك ، تعرض علينا حماقات مألوفة ، ومسرات جسورة تنطلق من المدينة • هنا نرى الرجال والنساء يتبادلـــون المصالح والعلاقات • الاوائل يصبحون عشاقا لايعتمدون على الهجاء او النكتة المقذعة ، بل على المظاهر بما فيها من شعر مستعار واوشحة ، اما الاخريات ، فانهن اقل ذكاء من اخواتهن ، في عهد العودة ، لانهن يقضين حياتهن في تفاهات • وبين هذا الضرب من المسرحيات ظهرت مسرحيات اخرى على خلاف معها بعض الشيء ، بدت فيها العاطفية الانفعالية بارزة بوضوح • ومن اهمها اعمال السير رتشارد ستيل ، الكاتب في (سبكتيتر) ومؤلف المسرحية التأملية الجادة (البطل المسيحي) • كانت ميول ستيل ، على الرغم من حياته اللامبالية منحازة بكليتها الى الاخلاق الفاضلة • اذ كـــان يؤمن بالسعادة المنزلية والحب الوفي وطيبة القلب الانساني • ولذا ، فليس غريبا ان نجد في كوميدياته الاربع (الجنازة) او (الحزن وفـــق الموظـــة) ـ ١٧٠١ ـ و (العاشق الكاذب) او (صداقة السيدات) ـ ١٧٠٣ ـ و (الزوج العطوف) او (الحمقى الكيسون) ـ ١٧٠٥ ـ و (العشاق الواعون) ـ ١٧٢٢ ـ مايشير الى مسعاه للتعبير عن تأمله المخلص الاصيل في الحياة اذ يرينا في اولى مسرحياته كرهه للرياء الذي تفصح عنه شخوصه كما هي الحال مع الليدي هاريوت والخادم العجوز الوفي ترستي • وفي (العاشق الكاذب) يبرز مقته للمبارزة بروزا جليا • اما قضية الفضيلة المنزلية فتحتل مكانها في ذهنه في (الزوج العطوف) اما في (العشاق الواعون) وهي افضل

مسرحياته ، فيطور ثيمة عاطفية ، تميل بنا بعيدا عن المسرح الكوميدي • هنا ، يعرض البطل الصغير بيفل ، وهو على وشك الزواج من لوسيندا ابنة سيلاند • غير انه يلتقي بفتاة مجهولة ، اسمها انديانا ، فيصادقها وفي آخر الامر يقع في شباك حبها • وخلافا للشبان المتحللين ،في العهود السابقة ، لم يحاول ان يخون هذه الفتاة، ولم يسع كي يتزوجها دون مرضاة والده •ولوقت ماتكاد المسرحية تبدو على وشك النهاية التعسة ، الى ان يكتشف سيلاند ان انديانا هي ابنته • ربما تستدعي الخاتمة المتكلفة ابتسامة متعالية من القراء المحدثين ، الا ان الحوار متين ، والشخوص مرسومة ببراعة ، والاوضاع مرتبة ترتيبا ذكيا •

من البداهة ان مسرحية كـ (العشاق الواعون) ستمضي قدما لتتخذ شكلا دراميا متميزا عما يعنيه مصطلح (كوميديا) • ان هذا الشكل الجديد اصبح العلامة البارزة التي تتفرد بها التطورات العاطفية في السنوات الاخيرة من ذلك القرن • ان الكوميديات المختلطة ، كما هي الحال مع (المقامر) ـ ١٧٠٥ ـ للسيدة سنتليفر ، بهجومها على المقامرة ، و (المرأة الماكرة) ١٧١٧ ـ لوليم تافيرنر ، بما فيها من تأملات اخلاقية ، تشكل ، ولاريب مجمل الكتابات الدرامية في هذه الفترة ، ولكن الاسلوب الذي تمثل في اخر عمل لستيل ، قدر له ان يصبح اسلوبا متميزا ، وفي مضيه قدما ، وقت تحت التأثير الاجنبي على نحو بارز • وفي باريس ، كان العديد من كتاب المسرح مشغولين ، في هذا الوقت ، بتشجيع مثل هذا الاتجاه ، كما رأينا ذلك في مسارح لندن ، ومع انهم قد استعانوا بمساعدة كبيرة كالتي كان يجري مثيلها في انكلترا يومئذ ، فانهم قدموا اسهامات متميزة في هذا الشأن • وعوضا عن اضفاء تخريجات الخلاقية وبيانات سلوكية فاضلة على انواع من الكوميديات السابقة ، بدأوا يحلمون بنوع درامي جديد كل الجدة ، جدير بان يتخذ مكانته جنبا لجنب مع الانواع الدرامية الاخرى ، التي

بجلها الكلاسيون القدماء مفهوما وممارسة • صحيح ان التعبير الشكلي لهذا التناول النقدي الجديد ، لم يظهر ، الى ان فسره ديدرو وبومارشيه في الخمسينات والستينات من القرن ، الا ان المفهوم الخاص بذلك النوع الجديد من الدراما ، قد كان له وجود ، قبل عدة عقود من الزمن •ومن هنا ، يصح الاهتمام بما حدث في سنة ١٧٣٢ ، عندما ظهرت مسرحيـــة (الفيلسوف المتزوج) لجون كيلي ، لانها اول اقتباس لمسرحية فرنسية عاطفية باللغة الانكليزية ، والتي استهدفت بنوع خاص ، انجاز ما كان يدعى مؤخرا (الكوميديا الجادة) •

كان على التطور المتكامل للمسرحية العاطفية في انكلترا ، ان يظل منتظرا عدة سنوات ، الى ظهور رجلين هما هك كيلي ورتشارد كمبرلاند، اللذان شغلا نفسيهما ببذر بذور هذا النمط من العمل المسرحي ، في مزاجه المحدد • كيلي ، بين الاثنين ، اشد لصوقا من كمبرلاند بالتقاليد المحلية القديمة ، فمثلا ، مسرحية (مدرسة للزوجات) ــ ١٧٧٣ــ مستندة بصورة واضحة الى النمط القديم المعروف بالكوميديا (اللطيفة) • وفي الوقت نفسه ، فان تركيزه على فضائل المحبة الطبيعية وعلى شرور المواضعات الاجتماعية يقصي هذه الاشكال القديمة الى اجواء مختلفة تماما • فالتوكيد على الشرور التي تعتبر سابقا مناسبة للضحك ، اخذت تستدعي الان الادانة وبنتيجة ذلك ، حلت الجدية محل الضحك • ففي (الرقة الزائفة) ــ ١٧٦٨ ــ التي كانت من الانتصارات البارزة ، والتي هلل لها المتفرجون تهليلا عاصفا والتي قرأت بنهم في البيوت ، كادت بطلتان تصلان الى تحطيم حياتيهما ، لانهما كانتا ميالتين ، للتضحية بما يمليه قلباهما ، نزولا عند متطلبات المجتمع ، ولم يكن من المتيسر الوصول الى الخاتمة السعيدة ، الا بظهور نبيل مناوىء للاعراف الاجتماعية ، مستلهم للحوافز العاطفية ، جرىء في عرضه للطبيعة والدفـاع عن قضيتها • وعلى الشاكلة نفسها ، فان مسرحية (كلمة الحكماء) ــ ١٧٧٠ــ

تعرض سعادة فتاة معرضة للخطر، لان اباها يصر على تزوجيها من رجل يختاره، وفي النهاية، تأتي البسمات في اعقاب الدموع، لان العريس المقترح يخفي في نفسه قلبا طيب السريرة، وحنونا عاطفيا، تحت مظهره المسرف في الاناقة، بحيث يكون مستعدا بشهامة ان يطلق سراح عروسته المحتملة .

وبتشكيل هذه الاوضاع، حاول كيلي وزملاؤه ان يكونوا (واقعيين) ولكنهم، في الواقع، كانوا يفرضون على المسرح الحوار الخاوي، والمتكلف المضحك . فمثلا تصرخ البطلة (اواه، سير جورج) حين قررت ان تفصح عن عواطفها الحقيقية، بالنسبة الى الرجل الذي لم تكن تحبه، على الوجه الاتي :

اواه سير جورج، دعني اناشد عظمة انسانيتك، ضد استيلائي المسبق على قلبك . انت ترى امامك مخلوقة صغيرة تعيسة، سبق لها ان محضت حبها لغيرك، انها تتصور مما يشرفها ان تحظى بعواطفك، دون ان تكون قادرة على رد هذا الجميل .

سير جورج : يؤسفني اشد الاسف، ياسيدتي، ان اكون ــ قلت ايتها السيدة، ان اكون عاجزا، بسبب ماانا فيه من ارتباك، عن معرفة مااستطيع قوله ــ

الانسة دورمر : سير جورج، ليس ثمة مناسبة للاعتذارات، ولو اني اجد نفسي شقية بكثرتها . ولكني اعرف لطف شرفك، وانا اعتمد على هذااللطف ضمانة لي . ولكني اناشد المزيد من طيبتك التي هي ضرورية اشد ماتكون الضرورة لسلامتي وسلامة والدي، وهذا مايجعلني اسعى، بوسيلة مثل هذه، لكي ارفض يدك، حتى لا اتعرض للاساءة اليه .

هنا نجد، في هذه المسرحيات تفرغا ثنائيا غريبا، يتمثل في رعاية ماهو (طبيعي) وفي الوقت نفسه، نجد انفسنا ازاء تناول مصطنع ميئوس منه .

هنا نجد ، في هذه المسرحيات تفرغا ثنائيا غريبا ، يتمثل في رعاية ماهــو هذه الكتابات ، في مجملها ، تستند الى وسيلتين مسرحيتين • الاولى تكمن في عرض البطل المتحلل اللامبالي ، الذي تعرض اخطاؤه ورذائله ، على انها امور خارجية بالقياس الى طبيعته الاصيلة • فمثلا ، في المسرحية الشعبية (الهند الغربي) ــ ١٧٧١ ــ البطل رجل حسن الطوية ، لكنه شاب طائش ، فهو بعد ان حاول اغواء البطلة ، يتزوج منها في اخر الامر . مع معرفته بفقرها ، فيصلح نفسه ، على نحو محتمل ، ليتخلص من اوزاره السابقة ، ثم ينال جزاءه ماديا ، بعد ان يكتشف ، في الواقع ، ان عروسته وريثة غنية •اما الاتجاه الاخر في مسرحيات كمبرلاند ، فهو اختياره المدروس لشخوصه التي يسبغ عليها شفقته بسخاء وكرم • ففي احدى المسرحيات ، يسعى الكاتب ليعرض رجلا ارلنديا ، كان ، فيما سبق يشتغل في المسرح باعتباره شخصا مغفلا ، مضحكا ، شعبي السمعة ، ذا قلب حساس • وفي مسرحية اخرى ، يحاول الكاتب ان يفعل الشيء نفسه ، بالنسبة الى شخص اسكوتلندي كوميدي احمق • اما في مسرحيته (اليهودي) ــ ١٧٩٤ ــ فانه يعالج بطله شيئا ، معالجة مماثلة • اذ يصبح هذا الانسان المرابي ، بين يديه ، صديقا كريما يعاون المحتاجين والمستضعفين ، فهو ينقذ ابن السير برترام من الخراب وهو الذي يتحرك بين المشاهد ، كأنه رسول رحيم مبعوث من الله • ينبغي لنا ان نطري ، بالتوكيد ، على هدف كمبرلاند ، في كتابته لهذه المسرحية ولكننا لانستطيع ان نتجنب رؤية المسرحية بصفتها حصيلة امور متكلفة • ذلك ان الهدف الدعائي يقنعه بان يجعل اوضاعه اوضاعا مثيرة للغثيان • في حين تظل شخوصه غير حقيقية ، وحواره باهت الصورة ، متكلف الشكل •

لم يظل كيلي وكمبرلاند وحيدين في احكام النوع العاطفي من الانواع المسرحية ، ولم تكن اعمالهما افضل ماانتج اثناء تلك السنين • فمثلا ، كتب ادورد مور مسرحية جيدة التخطيط بعنوان (اللقيط) ومع انها كانت (كوميديا)

فقد صمم لها على نحو مدروس ان (تسرق الدمعة الرحيمة من عيني احدى الجميلات) من خلال معالجة ثيمة (الابوة المجهولة) الامر الذي كان يؤثره الكتاب العاطفيون ، منذ صدور (العاشقون الواعون) وانتهاء بظهور (الهندي الغربي) لكمبرلاند • ان الابن الذي يسعى بتلهف عاطفي بحثا عن والده ، او البنت التي ترمى رميا بين احضان الدنيا بلا والدين لايسع اي منهما ان يكون متأكدا من الاستخدام الحر للمناديل في القرن الثامن عشرة. ومع ذلك ، فالابتسامة المشكوك فيها قد تواكب هذه الحال • حتى ان توماس هولكروفت ، في زمن متأخر ، قد مضى بالمسرحية العاطفية شوطا بعيدا في هذه الطريق • ذلك ان افضل جهد له متمثلا في (الطريق الى الخراب)–١٧٩٢– قد جعل المسرحية زمنا طويلا من المسرحيات الشعبية الاثيرة يعمل فيها البطل (هاري دورنتن) على تحطيم نفسه بانغماسه في المقامرة • ومهما يكن من صخبه ، فانه كان يمتلك قلبا حساسا ، لذلك ، فانه يقع فريسة لليأس عندما يعلم ان حماقاته كانت على وشك ان تؤدي بابيه الى الكارثة • ولذلك يقرر بشهامة ، ان يضحي بنفسه ، عندما يتقدم بطلب الزواج من ارملة عجوز قبيحة غنية • وفي الوقت المناسب ، تستقيم الامور ، فيوفى القلب الطيب حقه من الجزاء • تبدو هذه المسرحية ، في الظاهر ، مثالا اخر من الدراما التي استغلها كتاب اخرون استغلالا جيدا ، الا ان هولكروفت ، كان يختلف اختلافا جذريا عن كيلي وكمبرلاند • وحين يتقدم المتحدث باستهلال المسرحية ، ليوجه خطابه الى الجمهور ، يتظاهر بضياع نسخة المؤلف الاصلية ، لذلك يضطر الى الارتجال ، فيقول ان (المؤلف) :

قد امتطى على عكازة الخطابة والبلاغة ، لا لانه يمتلك لمسة او لمستين مؤلمتين حول بولندا وفرنسا و ـ الثورة •

انه يقول : ان الفرنسيين والبولنديين وكل انسان ، هم اخواننا •

ان كل الناس ، حتى الزنوج الفقراء ، لهم الحق في ان يكونوا احرارا، كلهم في ذلك سواسية •

ان الحرية ،في اخر الامر ، هي سيل جارف متنام •

انها ستجرف الكبرياء وستصل الى اكثر المنازل اتضاعا وشقاء ،

انها الراحة والسعادة والفن والعلم والفطنة والعبقرية ،

انها ستخصب العالم وتجدد الارض القديمة !

هذه الاسطر ، المفروض انها مرتجلة ، تفصح ،في الواقع ، عن هدف هولكروفت الاصيل •

لقد كان الكاتب يمثل هؤلاء الدراميين العاطفيين ، الذين كانوا ،في نهاية القرن ، يبتعدون عن نشر المبادىء الفاضلة السطحية ، ليغرسوا الافكار الثورية في الاذهان •

لقد قمنا بسفرة طويلة ،في الواقع ، اثناء السنين المئة ، التي شاهدت اصلاح اولى المسرحيات السلوكية ، على ايدي المصلحين الاوائل •

٥ ــ احياء الكوميديا الوقتي

من البديهي ، ان الكتاب العاطفيين ، كانوا ،في الاساس ، لايتوجهون بابصارهم الى الكوميديا ، بل الى (الدراما) • فبدلا من اثارة الضحك ، كانوا يسعون الى استدرار الدموع ، وعوضا عن اصطناع المكائد ، كانوا يثيرون مواقف ميلودرامية ، تاعسة • وفي مقابل النبلاء والسيدات الفطنات ، كانوا يفضلون البطلات المشجيات والعشاق الجادين• يمكن اضفاء اسم (الكوميديا) على معظم مسرحيات هؤلاء الكتاب • الا انهم لم يكونوا يعيرون اهتمامهم لتطور الفن الكوميدي •

ومن هنا، ينبغي لنا الا نزعم ان تلك العاطفية كانت مهيمنة هيمنة تامة على خشبة المسرح • لان المسرحية الهزلية ظلت شعبية في انتشارها • كما اشار العديد

من الدراميين الى حماقات جهود الكتاب العاطفيين • وقد عبر وايتهيد تعبيرا جيد عن الفكرة السائدة يومئذ في مسرحيته (رحلة الى اسكوتلندا) ـ١٧٧٠ـ، حين جعل احد شخوصه يعلن بسخرية «ان الفرقة الجيدة ستدرك، انه مهما يكن من تأثير المسرحيات العاطفية الاخيرة في الجمهور، فانها، على الاقل جعلت الممثلين رجالا شرفاء» ولكوب فقرة متميزة، في هذا الشأن في مسرحيته (الطابق الاسفل) ـ ١٧٨٧ ـ جاء فيها :

ومسي الصغير : ماذا حدث للعقل الحساس، الرائع، اين هو لتخفيف وطأة التعاسة ؟

فـــــرنش : انه سيفعل خيرا للناس الاغنياء، اما الحرفيون فمالهم وللترف •

ومسي الصغير : ان السخاء جزء من عمل الانسان •

فـــــرنش : انه تجارة خاسرة، لذا فهو لن يكون شغلي الشاغل •

حاول العديدون من الكتاب، ماوسعتهم المحاولة، ان يحافظوا على الروح الكوميدية، بمختلف الطرائق، من خلال الهجاء والسخرية والتجربة العملية • وقد كرس صاموئيل فوت نفسه، وهو الكاتب المسرحي والممثل الخصب، لكتابة المسرحيات الهزلية المطعمة باللذعات الساخرة، في الربع الثالث من القرن • فـ (الفرسان) ـ ١٧٤٩ ـ و (الخطباء) ـ ١٧٦٢ ـ و (القاصر) ـ ١٧٦٠ ـ والكثرة من المسرحيات المماثلة، صممت لامتاع المشاهدين، من طريق اثارة الضحك • اما المسرحيات من اضراب (عذراء باث)ـ١٧٧١ـالممثلة فيشخصية الانسة لنلي ،التي اصبحت زوجة شيريدان، وكما كانت الحال بالقياس الى الهجمات على الميثوديين، فانها كتبت بقصد الامتاع من خلال الموضوعات المحلية • كان عمل فوت خشن الطابع، متدفق الحرارة، ومع تلك الخشونة، فانه حافظ على شيء من الروح القديمة •

اما جورج كولمان المعروف عموما (بالاكبر) تمييزا له عن ابنه جورج كولمان (الاصغر) فقد كان عمله على جانب كبير من الاهمية • ومع ان مسرحياته تشتمل على احداث وشخوص متأثرة بالاسلوب العاطفي ، الا انــــه آزر باستمرار قضية الضحك ، ساخرا من مشايعي الشفقة •

فمسرحيته (بولي ـ قرص العسل) ـ ١٧٦٠ ـ مسرحية ساخرة ذكية تتناول حماقات العصر ، وتتكهن ،في خطوطها العريضة وتعبيراتها الدقيقة بسخرية شيريدان الاشد اناقة في مسرحيته (المتنافسون) • ان اعتراض كولمان على الاسلوب العاطفي يمكن رؤيته بما فيه الكفاية في اختياره لرواية فيلدنغ (توم جونز) لتكون اساس عقدة مسرحيته الطموحة (الزوجة الغـــيورة) ـ ١٧٦١ ـ وهي كوميديا ، كتبت بكفاءة ، على الرغم من افتقارها لفطنة كونكريف المتألقة ، وفق اسلوب كوميديا السلوك • وهذا الاسلوب نفسه هو المهيمن في المسرحية الرائعة (الزواج السري) ـ ١٧٦٦ ـ التي كتبت في وقت متأخر بالتعاون مع ديفيد غاريك • ان تصويرها لشخصية اللورد اوغلبي في اختمارها وتنفيذها ، وتصوير كوميدي اصيل • فهي تستحق منا ان نتذكرها وفضلا عن ذلك ، فانها تقدم لنا فعلا مدروسا ببراعة ، كما ان فيها سيولة من الحوار الحي الذي يجعلها جديرة باعادة التمثيل ••

ثمة لمسات عاطفية اكثر تبدو في مسرحيات ارثر مورفي • ومع ذلك فان هذا الكاتب لم يكتب سوى ثلاث كوميديات هي : (طريقة الاحتفاظ به) ـ ١٧٦٠ ـ و (الجميع مخطئون) ـ ١٧٦١ ـ و (اعرف ذهنك الخاص) ـ ١٧٧٧ ـ وقد ظهر فيها جهد بارز للحفاظ على سلامة التقاليد الكوميدية وفي حين كان كمبرلاند وكيلي وهولكروفت مشغولـــين بجعل بطلاتهـــم التعسات يتكلمن بتعابير بعيدة البعد كله من الاحاديث الاعتيادية ؛ استطاع الكاتب ، المشار اليه انفا ، ان يقدم سيدته المفعمة بالحيوية المعروفة بالليدي بيل ، لتروي جزءا من اغنية غرامية :

نعم ، انا مغرمة ، اعترف بذلك الان •
لقد حطمت كوليا امالي ،
ومع ذلك ، اقسم انني لا استطيع ان اتحدث ،
كيف استطاعت الكارثة السارة ان تجرفني •

ماذا سأهب لمن يحمل ريفيا تعسا على ان يحدثني بذلك الاسلوب • بلندا حطمت احلامي • ياللساحرة •

الانسة نيفيل : الخيال الخصب نعمة • وانت سعيدة ، ياليدي بيل •

ليـــــدي بيل : هكذا انا • ولكن الناس لايتحدثون عني • اني اضيع وقتي •

ليـــــدي جين : لماذا ، ايتها المخلوقة الجسورة ؟ اكره ان اراك تتحدثين بمثل هـــذه القحة •

ليـــدي بيل : احتشام متطرف ، اختي العزيزة • كل هذا الاحتشام ! انا لا اصطنع الاسرار التي يعرفها العالم كله •

ليـــدي جين : كيف اصطنع الاسرار ؟

ليـــــدي بيل : لماذا ، ايتها الواثقة بنفسها • سابرهن على ذلك ، بالرغم منـــك •

ليـــــدي جين ، ولكن ، ماذا ؟ ماذا ؟ ماذا ستبرهنين ؟

ليـــــدي بيل : سابرهن على انك ستتجاوزين فطنتك الصغيرة سعيا وراء زوج ما • يا اختي الرزينة ، الهادئة • انسة نيفيل ، ليس من شاعر اشد تلهفا على نجاح كوميديا جديدة ، وليس من شاعر اخر اكثر رغبة لان يراها تخيب ، من تلك الفتاة التي سترمي بنفسها بين احضان اي رجل من الرجال •

وباسلوب مماثل ، سعت السيدة حنة كاولي ، للعمل وفـــق التقاليـــد القديمة • والكاتبة هذه هي مؤلفة نحو عشرين من الكوميديات والهزليات

والمآسي • ومنها (ضربة جسورة لاحد الازواج) ـ ١٧٨٣ ـ و (خطة امرأة ساحرة الجمال) ـ ١٧٨٠ـ و (مدرسة لاصحاب اللحى الشهباء) ـ١٧٨٦ـ كل هذه المسرحيات تتميز بالحيوية ،في مكائدها الذكية الحسنة السبك ، التي تذكرنا بمسرحيات السيدة بين وشخوص السيدة سينتليفر الذين نقلوا الحياة الى المسرح • اما دوربكورت بطل المسرحية الاخيرة ، المذكورة انفا ، فانه شاب وسيم ذكي استطاع ان ينجح في بعث الحياة في شخوص مسرحية من اضراب مسرحيات دوريمانت وميرابيل •

ان هذه المسرحيات المختارة من مسرحيات عديدة غيرها ، تبرهن على ان العاطفية ، بالرغم من قوتها ، لاتستطيع ان تقصي الضحك اقصاء تاما عن دور العرض• ان معظم هذه المسرحيات قدنبذت الان ،بسبب انتصارات غولدسمث وشيريدان • الا ان العديد منها ، قد يسر مقترحات لهذين الكاتبين ، فـــي افضل اعمالهما المعروفة جيدا ، ومن هنا فكلها تستحق منا ان تتذكرها لمناقبها الجوهرية • اما اوليفر غولد سمث ، فقد هاجم بهراوته الدراما العاطفية سنة ١٧٥٩ حين نشر مقاله (الحالة الراهنة للتعليم المهذب) • وبعد عقد من الزمن أي في سنة ١٧٦٨ ،ظهر كتابه (الرجل ذو السريرة الطيبة) وفيه وجه سهامه الرائشة الى اسلوب كيلي وكمبرلاند واقرانهما • لقد ادرك الجمهور ادراكا تاما ما في هذا العمل من ذكاء • ومع ان اذواق افراد الجمهور ، كانت شديدة الحساسية بحيث انها لم تتقبل بغير اعتراض المشاهد (المتواضعة) التي ادخلها غولدسمث على مسرحيته • واذا ماقرأنا هذه الكوميديات الان ، فلعلنا نخيب فـــي التعرف بالضبط على موضع انحراف غولد سمث عن المعسكر العاطفي • ان الاسطر الختامية تنسج على منوال روحية كمبرلاند • اذ جاء فيها :

هينوو : ياللسناوات ! كيف لي ان اكون جديرا بكل هذا ؟ كيف لـــي ان اعبر عن سعادتي وامتناني • ان لحظة كهذه ، جديرة ان تفي حساب عصر من الادراك •

كروكــر : حسنا ، ها اني اجد الرضا في كل وجه ، اما اذا شاءت السماء، فسنكون في هذا اليوم ، افضل مما سنكون في ثلاثة اشهر •

سيروليم : ياابن اخي ، من الان فصاعدا ، تعلم ان تحترم نفسك • ذلك ان من يسعى لأن ينال رضا الاخرين ، ستظل سعادته رهينة بهم •

هينوود : نعم ، ياسيدي ، ادرك الان ادراكا واضحا ، ما انا فيه من اغلاط ان غروري ،في محاولتي ارضاء الاخرين تتمثل بتخوفي مـــن الاساءة الى أي كان ، ووضاعتي في تحبيذ الحماقة ، كيلا يغتاظ الحمقى • ومن هنا فساحتفظ بشفقتي للمعذبين حقا ، وصداقتي لمن يستحقها وحبي لمن علمتني اول مرة كيف يمكن ان اكــون سعيدا •

هذا الامر يرينا كيف ان غولد سمث لم يستطع ان يتخلص تماما من قيود الاسلوب الذي ادانه ، كما يمكن العثور على فقرات مماثلة منتشرة في المسرحية بأسرها •

ولكننا حين نقبل الى المشاهد المحيطة بمأمور التنفيذ في الفصل الثالث تتوضح سخرية غولدسمث الذكية بجلاء • يقول اداة القانون المسخرة :

سيدي ، لقد القيت القبض على رجال طيبين من امثالك ،في زمني ، هذا لايعني الحط من شأنك • انهم كانوا يستطيعون ان يخسروا اربعين جنيها في لعبة (الكريبج) انا اتحدى المدينة كلها لتريني شخصا افضل مني •• اني احب رجل ذي قلب رقيق • انا لا اعرف ماعنيه ، الا انني اتصور نفسي حائزا على قلب رهيف • ولو جمع ماخسرته ، جراء قلبي ، من اشتات ، لاصبح ـــ لكن كل ذلك لايهمني ••• سيدي ، الانسانية جوهرة • اين منها الذهب•اني احب الانسانية • قد يقول الناس ، اننا بطريقتنا الخاصة ، نفتقر الى الانسانية بيد اني سأريك انسانيتي هذه اللحظة • ها هو تابعي الصغير فلاينغان ، مع

وزوجته واطفاله الاربعة • يكفيه جنيه او جنيهان • في حين ضعف ذلك المبلغ لا يكفي غيره ، والان ، بمـا اني لا استطيع ان اريه اي نوع من الانسانية بذاتي اتركـكم لان تفعلوا ذلك من اجلي ••• سيدي انت رجل ماجد ، لذلك انا على علم بما ستفعل بمالك •

ان (الرجل ذو السريرة الطيبة) لايمكن ان تعد من المسرحيات الناجحة حقا • العقدة ، فيها ،تتحرك بصرير ، ومعظم الحوار متعكز ، وثمة مشاهد ترينا ان المؤلف لم يستوعب استيعابا تاما مستلزمات المسرح • وقد اصلح هذه النواقص برمتها في مسرحية (هاهي تثني هامتها لتفوز بالغلبة) او (اخطاء الليل) ـ ١٧٧٣ ـ ان هذه المسرحية جديرة بشهرتها الطافحة ، فهي تقدم لنا مزيجا متميزا يجمع بين قوى مختلفة • ومن الواضح ، انها مدينة بجزء من الهامها للمدرسة التي كان فاركهار الممثل الاخير لها ، ولكنها ، في الاساس تقترب اكثر مايكون الاقتراب من روحية مسرحيات شكسبير الرومانسية التي نالت ، في ذلك الزمن ، تقديرا لم تنله منذ اوائل القرن السابع عشر • في الواقع ،ان مفهوم هارد كاسل وتوني لمبكن وديغوري والعشاق لايفصح لنا عن تناول ثقافي ذكي ، بل عن ممارسة للفكاهة • هنا نجد الابتسامات البارعة اللذعات الدقيقة والحساسية الانسانية اللطيفة ، وهي سمات يتميز بها ذلك المزاج المسرحي • ان توني لمبكن في جوهره ، سليل زملاء فولستاف فهو احمق ، لكنه ذكي فطن ، نحن نضحك منه لحماقاته ، وفي الوقت نفسه ، ندرك ،في اغلب الاحيان ، ان الضحك ، يعود فينصب علينا جميعا •ومع ان خلفية الكوميديا وشخوصها ، تبدو بعيدة عن شخوص كروزلـــين واورلاندو وبوتم ودوغبري ، فمن المؤكد ، على مايظهر ، ان غولد سمث حين كتب مشاهدها ، كان ينظر الى وراء ، متلهفا ، الى الفترة التي سبقتـه بنحو مئتي سنة •

ان رتشارد برنسلي شيريدان على اختلافه ، في الشخصية والهدف عن غولد سمث ، باستثناء اتفاقهما ، في الاعتراض على الاسلوب العاطفي ، قد حاول جاهدا ان يحتفظ بالضحك على خشبة المسرح • ومن هنا ، فان اسهاماته في رفد المسرح ، منذ سنة ١٧٧٥ ، كانت غريبة التنوع • وقد اشرنا ، فيما سبق الى الاوبرا الكوميدية (ديونا) ــ ١٧٧٥ ــ وفي الوقت ذاته تقريبا ، ظهرت مسرحية (المتنافسون) ــ ١٧٧٥ ــ وهي كوميديا ، تبدوفيها تأثيرات متغايرة وهي تعمل معا•ليس في هذه المسرحية ماينبيءبذكريات شكسبيرية ، الاان تأثير جونسن وكونكريف واضح الوضوح كله •ان الاسماء التي تطلق على العديد من الشخوص ، كالسير لوسيوس اوترغر والسير انطوني ابسلوت وليديا لاتغوش تعود بنا الى كوميديا (الطبائع) الفكاهية ، وكثير من حوارها يرجع بنا الى اسلوب اواخر القرن السابع عشر • فالتناول للاذواق العاطفية يمكن العثور عليه في مشاهد جوليا ــ فولاند، على الرغم من ان الهجاء الموجه الى ليديا يشير الى ادراك شيريدان لزيفها• ذلك ان هدفه مقصود منه الاحتفاظ بالمستوى الكوميدي ، ومع ذلك، فان الاحداث الهزلية مقحمة اقحاما حرا • كل هذا يعني عدم قدرة شيريدان على توجهه المقصود نحو عمله ، فـ (المتنافسون) بالرغم مما فيها من حرارة في طريقة كتابتها ، وبالرغم من شخصياتها التي يتعذر احتذاؤها ، كالسيدة مالابروب ، لاتقدم لنا كيانا موحدا متماسكا •

اما (مدرسة الفضائح) ــ ١٧٧٧ ــ من جهة اخرى ، فهي مسرحية متجانسة تماما • فليس من شيء يعتم الق فطنتها الذكية ، اما العقدة المتشابكة فهي تتحرك ببراعة متكاملة • في حين ان الهجاء المنصب على العنصر العاطفي المعبر عنه بشخصية جوزيف سرفس ،فيتخذ مكانه المناسب • كل شيء جلي جلاء البلور ، والمؤلف لاينحرف لحظة واحدة عن محاولته لاقتفاء اثيرج وكونكريف في استغلال الاهداف الكوميدية التي يتميز بها السلوك الاجتماعي •

ومن سوء الطالع ، ان شيريدان لم يرق الى اضراب تلك الذرا مرة اخرى • اما (الناقد) او (مأساة يعاد التدريب عليها) ـــ ١٧٧٩ ـــ فهي مسرحية ذكية مؤنسة ، ولكنها من نوع المسرح الساخر المقلد ، اما (رحلة الـــى سكاربورو) ـــ ١٧٧٧ ـــ فمع مافيها من مزايا شخصية ، فهي ليست سوى اقتباس من مسرحية لفانبره ، وحين نصـــل الى المسرحـــية الميلودراميــة (بيزارو) ـــ ١٧٩٩ ـــ نجد مؤلف (مدرسة الفضائح) وقد نسى تماما المسرح الكوميدي • فكتابة هاتين المسرحيتين ، من قبل الرجل نفسه ، لها دلالاتها الرمزية ، من عدة اوجه • قال شيريدان ، في مسرحيته العظيمة ، كلمتـــه الاخيرة ، بصدد النمط المسرحي ، الذي وصل الى حد الكمال ،في مسرحية (طريق العالم) • بينما في (بيزارو) يكاد يقول كلمته الاولى بشأن ميلودراما القرن التاسع عشر •

٦ ـــ الدراما المنزلية

لقد ولدت الميلودراما من اصناف مسرحية عديدة ، ليس اقلها (المآسي) المنزلية ، التي تكون جزءا من اسهامات الكتاب العاطفيين بالقياس الـــى المسرح •

المأساة المنزلية ، كما رأينا سابقا ، جربت في العهد الاليزابيثي ، حـــين جرى انتاج (اردين من فيفرشام) و (المرأة التي قتلت برأفة) لكن هذا النوع من الدراما سرعان ماتلاشى ، وسط الحماسة البطولية والبلاغة الكلاسية الزائفة • مهما يكن من امر ، نستطيع ، فيما يقرب من ذلك الوقت ان نتبين البصيص الاول من العاطفية ، فقد ظهرت علامات تشير اليها ، وتعزى الى احيائها • فمسرحية (اليتيم) لاوتوي تركز على شخوص ارستقراطية، لكنها ليست شخوصا ملكية • اما بانكز ، في مسرحياته التاريخية ، فيشدد على الاوضاع (المنزلية) الشجية • ففي مسرحيته (اورونوكو) ـــ ١٦٩٥ ـــ يحاول الجنوبيون ان يجعلوا من بطلهم رئيسا محليا ، اسود البشرة ، يساء

توظيفه • وفي هذه الاعمال وغيرها من الاعمال المماثلة ، التي اعقبتها يمكن ملاحظة امرين • اولهما المحاولة المدروسة لتلطيف الطابع البطولـــي ، والاسلوب البلاغي ، بغية جعلها اقرب ماتكون الى النمط (الاعتيـادي)، وثانيهما تطوير فكرة (القدر) وهذا يعود ولاشك الى الشعور ، بان التحول عن الابهة الملكية ، يقتضي وجود عنصر (مأساوي) مهم للتعويض عن تلـك الابهة ، كما ان مرده ، جزئيا ، الفرصة المتاحة للاوضاع (الجبرية) المقدمة ، للافصاح عن العواطف الشجية •

وفي غضون السنوات الاولى من القرن الثامن عشر ، يمكننا ان نلحظ الاحكام البطيء لهذا النمط من المسرحية • ففي سنة ١٧٠٤ ظهرت مسرحية (الاخوة المتنافسون) لكاتب مجهول ، وهي تستند ،على نحو واضح ، الى (اليتيم) وبعد عقدين من الزمن ، في سنة ١٧٢١ ، عاد ارون هل بانظاره الى (مأساة يوركشاير) المبكرة ، وفي (الغلو المهلك) يقدم لنا اولى مسرحيات العصر ، حيث يعالج فيها شخصيات انكليزية ، من الطبقة المتوسطة ، باسلوب (مأساوي) •

وهاتان المسرحيتان وغيرهما تضع الاساس لمسرحية جورج ليلـــو (تاجر من لندن) او (تاريخ جورج بارنويل) وهي المسرحية التي هيجت مجتمع لندن ، حين انتجت لاول مرة سنة ١٧٣١ ، وظلت مدى سنين طويلة في الخزين المسرحي • هنا نجد لاول وهلة كاتبا جسورا يجعل بطل مأساته انسانا اعتياديا يتدرب على العمل ، هنا نجده شجاعا بحيث يكتب حوارا جادا ، يكتب نثرا • صحيح ان مثل هذا النثر لم يكن نثرا متكلفا باسلوبه بل انه متأثر اشد التأثر بالشعر المرسل الا ان العم ، حين يدخل ، يناجي نفسه مناجاة تكاد تكون مسموعة ، في العديد من المسرحيات المعاصرة ، حيث يقول :

(لو كنت اؤمن بالخرافيات ، لما كنت اخشى من خطر ، يحوم حولي دون ان اراه ، او من موت يتقرب الي • ان سوداوية ثقيلة تضبب روحي ، خيالي مفعم باشكال مفزعة من القبور المرعبة ، وباجسام غيرها الموت ، حين تستطيع السيماء الشجية ان تجتذب العين الباكية وان تفعم الروح المتأملة بالحزن والخوف والامتعاض • سأستغرق في التفكير • الرجل الحكيم يعد نفسه للموت ، بان يجعله مألوفا لذهنه • ان التأملات القوية اذا امسكت بالمرأة وقربتها الى النظر ، واذا ما امعن الاحياء النظر في الاموات ، ورأوا ذواتهم في المستقبل ، فكيف سيكون موقف العاطفة الجامحة ، والرغبة الطافحة ، من هذه الرؤية ، وقد اصاب المرض او التلاشي كلا منهم ! ان الذهن لايكاد يتحرك ، والدم المتخثر البارد يسري ببطء في الشرايين ، كأن لاحراك فيها شأنه شأن موضوع مهيب تتناوله افكارنا • نحن في العالم الراهن ، ماينبغي ان نكون عليه في العالم الاخر ، الى ان يوقظ حب الاستطلاع الروح فيجعلها تجد بحثا عن شيء ما •) •

ان هذا الاسلوب لايهيمن على المسرحية برمتها حسب ، بل على كل مناجاة فيها كذلك • حتى ان الحوار يتخذ طابع مسرحية ساخرة مقلدة • ومما ينبغي لنا تذكره ، ان نثر ليلو ، كان في سنة ١٧٣١ بدعة جديدة ، وانه كان يبدو لجمهور ذلك العصر (واقعا) قد جيء به الى خشبة المسرح • بكى الجمهور ، واخذ الادباء يطرون العمل ، كما شرعت العائلة الملكية تمعن في قراءة ذلك العمل ، كذلك اسرع كتاب المسرح الاجانب في اقتباسه وكتابة مسرحيات تحتذيه • ان (تاجر من لندن) قد وضعت حدا للمأساة الكلاسية ، والى درجة كبيرة ، وضعت الاساس للمسرح الحديث ، ولو بدا هذا الامر مضحكا بالقياس الينا •

وقد اتبع ليلو هذه المسرحية الدامعة بمسرحيته (حب الاستطلاع المهلك) وهي دراما غير مؤثرة ، تعالج حياة زوجين اعتياديين من الفلاحين ،

اضطرهما الفقر الى اقتراف جريمة مرعبة وكـ (تاجر من لندن) ترجمت (حب الاستطلاع المهلك) الى عدة لغات • وقد كانت اصدائوها تسمع لمدة طويلة في العديد من المسارح •

وبسبب نجاح مسرحيات ليلو حاول دراميون اخرون ان يكتبوا مسرحيات مماثلة لها وان يرسموا شخوصا شبيهة بشخوصها • وهكذا تقدم جون هيوت بمسرحيته (الزيف المهلك) او (البراءة التعيسة) ـ ١٧٣٤ ـ كما فعل توماس كوك بمسرحيته المعنونة (حداد الزفاف) او (الحب الذي يشفي الكروب) المطبوعة سنة ١٧٣٩ والممثلة بعنوان (الحب سبب المصيبـة وشفاؤها) او (القاتل البريء) ـ ١٧٤٣ ـ وجميع هذه الاعمال اعمال رثة ، تعوزهـا الحيوية • اما ادور مور ، فكان اقوى تأثيرا ، فقد تمكن ، عبر مسرحيته (المقامر) ـ ١٧٥٣ ـ ان ينتج مسرحية مؤثرة ، مثيرة للعواطف ، مـع ان قصتها قصة بؤس لم يجر التنفيس عنها • فالبطل بيرڤلي ، يصيبه الخراب ، بسبب عاطفته الجامحة التي كانت تدفع به دفعا الى المقامرة • وبعد ان وصل الى حالة لم تتوافر له فيها الا قروش قلائل ، اخذ مجوهرات زوجته فقامر بها بلا مبالاة ، حتى خسرها جميعا • وفي الوقت نفسه ، اكتشف ليوسن ، عشيق شارلوت ، شقيقة بيرفلي ، الحيل الشريرة التي دبرها ستكلي ، صديق البطل ، الزائف • ولما ادرك الاخير ان انفضاحه على وشك الوقوع امر عميلة بيتس بقتل العشيق ، الذي يفترض موته ، فيقع وزر ذلك على بيرفلي ، فيموت ، في حالة تعيسة بعد تناوله السم ، في اللحظة التي يخبر فيها ان مبلغا كبيرا من المال قد ترك له • نجاح مور يستند الى امريـن الاول يتمثل فيما اضفاه من جو كالح مركز على مسرحيته ، يشبه جـو (تاجر من لندن) ولكنه اقوى منه ، والثاني يتمثل في قدرته على تقريـب لغته من الواقع ، على الرغم من تأثره باسلوب ليلو بشكل واضح • وعلى النقيض من مناجاة العم التي سبق اقتباسها ، فان مناجاة بيرفلي في السجن توضح مايدين به من صيغ لغوية للدراما القديمة وما فعله من تطوير لتلك

الصيغ • جاء في تلك المناجاة : (لماذا ، ثمة نهاية اذن • احكمت امري بروية فوجدت الموت هو النتيجة الحتمية • كيف يجب ان يجري الحساب المنتظر • لا ادري • لكن الشيء الذي ادريه — ان امرا مايرعب روحي اكثر مما اتحمل • (يحاول ان يركع) ياابي ، انت ابو الرحمة الا استطيع الصلاة • لقد القى اليأس يده الحديدية علي ، وساقني الى الهلاك • الضمير ! الضمير ! جلبتك عالية جدا • ها هو الشيء الذي سيفرض الصمت عليك • [يستل قنينة صغيرة من جيبه ، وبعد ان ينظر اليها ، يقول] انت اصدق الاصدقاء للتاعسين • تعالي ، اذن ، ايتها الوفية للاذهان المريضة ، تعالي الى قلبي • [يشرب] اواه لو ان القبر يدفن الذكرى ، كما يدفن الجسد ! اواه ، لو ان الروح ترى وتشعر بعذابات الاعزاء الذين تخلفهم وراءها • الحياة الابدية لاتنتقم في تعذيبها للروح بهذا العمق من العذاب • لن افكر اكثر مما فكرت • ان التأمل يأتي متأخرا ، كان ثمة وقت لهذا التأمل ، ولكنه وقت مضى) •

من البديهي ان اللغة في هذه الصنوف من المناجاة التي كتبها ليلو ومور فيها نكهة تفوح مما ندعوه بالنمط (الميلودرامي) وهذه الميزة الميلودرامية تبدو اكثر وضوحا عندما نتجاوز التأملات التي يتفوه بها رجال على وشك الموت ، الى الخطب التي تتزامن مع الافعال العاطفية • فمثلا البطل الذي تحرضه المومس التي يلازمها ، يقرر قتل عمه وسلب ماليه • بينما بارنويل وفق ماجاء في الارشادات والتعليمات المسرحية : (يسحب مسدسه احيانا ، ثم يرجعه الى مكانه ، وبعد ذلك يسقطه — عندئذ يستل عمه سيفه • ومما جاء في الحديث بينهما :

بارنويل : اواه ، هذا امر غير ممكن

العم : رجل اقرب مايكون الي ، مسلح ومقنع !

بارنويل : واذن ، ليس من سبيل للتراجع

[يسحب سيفه من قرابه ، ويطعنه]

العـــم : اواه ، انا مقتول ذبحا • ايتها السماء المفعمة بالنعمة • راعي صلاة عبدك وهو يموت • باركي بخير ماتكون البركة ابن اخي العزيز • اغفري قاتلي • وتسلمي روحي المتلاشية برحمتك الواسعة •

[يرمي بارنويل قناعه ويركض اليه ، ويركع بجانبه ، ثم يرفعه ويفرك يديه] •

بارنويل : ايها القديس الذي يلفظ انفاسه ! ايها العم القتيل الشهيد • ارفع عينيك المتلاشيتين وانظر الى ابن اخيك متمثلا في قاتلك •

واذن ، فلا حاجة بنا لان نستغرب ، اذا ماطلت علينا الرومانسية ، بميولها نحو الاثار (الغوطية) والغرابة الشرقية ، كي نرى كيف ان الاسلوب الذي وضعه ليلو ومور ، ينبغي ان يتضمن في مشاهد المسرحيات الميلودرامية التي طغت على المسرح ، في غضون النصف الاول من القرن التاسع عشر • ومع ان المسرحيات العاطفية بالعشرات كانت ترفد المسرح منذ سنة ١٧٥٠ فصاعدا ، ومع ان (تاجر من لندن) و (المقامر) نالتا ثناء كثيرا ، فان جمهـور ذلك العهد ،لم يهتم اهتماما حقيقيا بالمأساة • ذلك ان افراد ذلك الجمهور وجدوا مسرة اكبر شأنا في المسرحيات التي عرضت الخطاة الذين ردوا الى طريق الصواب ، والعذارى المحزونات اللواتي تم انقاذهن ، والمشاركة الوجدانية التي جوزيت خير جزاء ، والشرور التي تحقق فضحها كما قدمت ايضا مسرحيات وفرت فرصا لادخال اللون والموسيقى اللذين مازجا بين الضحك والامور المثيرة • ان الميلودراما قدمت كل هذه العطاءات • اما المحاولات الجادة لكتابة (المأساة) المنزلية فقد كان لها ان تنتظر عقـودا عديدة من الزمن مرة اخرى لترفع رأسها •

الفصل السادس : الدراما في القرن التاسع عشر

١ ـ اتجاهات العصر الرئيسة :

اخذت الدراما بالانحطاط بسرعة ، بعد عهد شيريدان وغولد سمث • يمكن استخلاص عدة اسباب تدليلا على هذا الانحطاط • اذ ينبغي ان نأخذ بالحسبان كلا منها بالقياس الى الاسباب الاخرى • ومما لاريب فيه ان السبب الرئيس مرده حجم دور العرض • ففي سنة ١٧٨٧ ، وسع (المسرح الملكي) في (كوفنت غاردن) ثم اعيد بناؤه بعد خمس سنوات • كما شهد مسرح (دروري لين) تغييرا مماثلا ، وكانت النتائج مطابقة للتوقعات • اما ارباح الذين كانوا مسئولين عن ادارة المسارح ، فقد توسعت كثيرا بالنسبة الى الارباح السابقة ، في حين ان المسافة بين خشبة المسرح والقاعة والشرفات، قد حالت دون التمثيل البارع ، مما اجبر الممثلين على الاستغراق في الاداء الصاخب والكلام المنمق • ان المعاصرين كانوا على وفاق بالتنديد بهذه البنى المفخمة • حتى ان السيدة سيدون نفسها ، على مايقال ، اجبرت اجبارا على جعل مقام الاصوات اكثر خشونة ، اما التماعات الاجابات البارعة فكانت غيرممكنة ،اما الهمسةالرقيقة والكلامالانفرادي المثيرفقد كانوقعهما مضحكا، لانه كان على الممثل ان يصرخ بالضرورة ، حتى يجعل كلامه مسموعا في الشرفات العليا • اعلن سكوت وحنه بيلي واخرون ، على لسان حنه : (ان سعة مسارحنا غير الملائمة لايصال اصوات الممثلين ، قد غيرت طبيعة مسرحياتنا المعروضة بين جدرانها الى حد كبير) • من الواضح ان أي شيء يقترب من

كوميديا السلوك اصبح امرا غير ممكن ، كما ان المأساة بمعناها الدقيق لم تعد لها جاذبية ، بحيث لم يعد في الامكان سوى استخدام المؤثرات الفظة الخشنة • ومن ثم شاعت المسرحيات التي تعتمد المشاهد الكبيرة • ان الفنانين والميكانيكيين المعنيين بالمشاهد اصبح لهم دور كبير لتأديته • ومن ثم تم استنباط كل انواع المؤثرات الفخمة • كما تراجع الحوار لافساح المجال للمشاهد الجذابة • كما ان الجوقات التي احتلت بصوتها مساحات كبيرة في المسارح كانت لها جاذبية كبيرة • كذلك الميلودراما ، باغانيها ، وشخوصها المقولبة ، وعقدتها الجسورة المخططة ، اصبحت في صدارة الادب الدرامي •

ربما كان حجم هذه المسارح هو المسئول عن اوضار الجمهور في العقود الاولى من هذا القرن • ان المجتمع كان مجتمعا متحللا فظا ، اما الطبقات العليا فقد اصطنعت طابعا معينا في دور العرض ، قلده المتحللون البرجوازيون تقليدا اعمى • ومن المعاصرين في ذلك العهد ، نستطيع ان نتعرف على عدد المومسات اللواتي كن يحتشدن في الابهاء ، واللغة الخشنة التي كانت تسمع في كل الجهات والعربدة والسكر الطافحين • يحدثنا بودن في مسرحيته (حياة كيمبل) ــ ١٨٢٥ ــ عن قصة لها دلالة خاصة • كانت مسرحية (كوريولانس) تمثل في احدى اماسي تشرين الثاني سنة ١٨٠٦ ، وكانت السيدة سيدونس بالذات تقوم بدور فوليومينا ، يقول المؤلف في هذا الشأن : (حين كانت السيدة سيدونس تناشد ابنها القائد المحتل ، ان يبقي على بلده ، وكانت كل عين مشدودة بالمشهد ، وكل اذن تتلظى بنار الحماسة الوطنية ، في تلك اللحظة رمى احدهم تفاحة على خشبة المسرح فسقطت ، بين السيدة سيدونس والسيد كيمبل) • طبيعي ان يحتج كيمبل بحدة على هذا الفعل ، ولكنه تلقى اجابة شفهية جاء فيها : (رميت هذه التفاحة على بعض النساء الساقطات في الشرفات) •

ان الدعارة والرذيلة ومختلف الشرور الاخلاقية كانت تتركز في دور المتعة هذه • اما الناس ، الواعون الراشدون ، الذين كان يمكن ان يعينوا على احكام دراما افضل شأنا وارفع قيمة ، فقد اضطروا الى ان يلوذوا بالعزلة ، مبتعدين عن غيرهم •



ان حجم المسارح (المسموح بها) والعروض السائدة الممولة التي كانت قيد الطلب ، شجعت على بذر بذور الشكل الميلودرامي ، وهذا ماتحقق التوكيد عليه وتشديده من قبل دور العرض (الصغيرة) التي برزت اثناء هذه السنين • في اول الامر سمح لدور العرض (الصغيرة) بالعمل من لدن السلطة اذا ماهي تحاشت الحوار المحكي • وفيما كان القرن الثامن عشر يقارب نهايته وكان القرن التاسع عشر يستهل بدايته ، تبقى لدينا العديد من مختلف الانتاجات ، حيث يتم تفسير العقد للمشاهدين اما باستخدام التمثيل الصامت واما بادخال اغان قليلة ، فضلا عن استخدام لقطات قليلة من الحوار المكتوب تعرض في عناوين المسرحيات ، وهي وسيلة تذكرنا بعناوين الافلام الصامتة• وسرعان مانالت المسارح (الصغيرة) امتيازات ، حتى حل وقت ، سمح لها فيه ، ان تقدم مسرحيات ذوات فصول ثلاثة ، مع حوار محكي ، بمصاحبة خلفية موسيقية دائمية ، يلازمها اقل عدد من الاغاني • ومن الواضح تماما ان هذه الظروف التي كانت تفعل فعلها في دور العرض (الصغيرة) قد كان لها نصيب متميز في تشجيع الانتاج الدرامي المعني ، كما كانت الحال بالقياس الى الظروف المختلفة الاخرى ، التي كان لها دورها في تشجيع دور العرض الكبيرة • ففي هذين النوعين من العرض المسرحي ، ازدهرت المسرحية الميلودرامية والموسيقية والمشهدية بكل مافيها من مؤثرات تمتاز بالجرأة والشجاعة •

وبسبب هذا الامر ، عاد الكثيرون من كتاب المسرح الى اشكال ادبية اخرى ، بينما كانوا ، في الاصل ، متهيئين للعمل في المسرح بقوة واقتدار اذ ان المسرحيات الميلودرامية الخشنة الطابع ، دفعت بهم الى خارج الساحة لان الكتاب المسخرين ، كانوا المسيطرين عليها • وقد استطاع المديرون ان يرضوا هؤلاء الكتاب باجور ضئيلة • وتبعا لذلك ، فان بضاعتهم المسرحية كانت ، تعتمد في الواقع ، عليهم ، بصفتهم (كتاب دور العرض)

الدائميين ، ليقدموا ، في كل موسم ، العديد من الميلودرامات دفعة واحدة ضمانا لعملهم • وعلى ذلك ، حدثت فجوة واسعة بين رجال الادب ودور العرض • حاول كثيرون من الشعراء ان يكتبوا مسرحيات ، الا ان القلائل منهم نجحوا في ذلك ، اما لان الشعراء كانوا يركزون ابصارهم على الكتاب الاليزابيثيين ، واما لان الجو المسرحي لم يكن ليسمح لهم بتقديم مايريدون تقديمه ، او على الاقل ، انه لم يشجعهم على تعلم مهنتهم في نطاق المسرح نفسه • كانت المسرحيات الشعرية ، في مجملها ، تتميز بطابع متفوق ، لان مؤلفيها كان يشعرون بمرتبتهم الرفيعة ، وحين كان المديرون يرفضــون نتاجاتهم ، لاسباب معقولة جدا ، كان اللوم يقع على المدراء ، لا عليهم • وفي الوقت نفسه ، تقدم عدد مــن كتاب المسرح (الادباء) خطوة الــى امــام بكتابة اشعار على شكل حواري ، كانت لاتستهدف المسرح • اذ لم يسبق لها مثيل فيما نشر من قبل من مسرحيات • لم تمثل اكثرها ، كما لم يكــن في المستطاع تمثيلها ، في اغلب الاحيان •

وبينما كان القرن يتحرك الى منتصفه ، كانت دلائل التغيير تبدو واضحة • وفي سنة ١٨٧٣ كتب احد المعلقين في جريدة (ويستمنستر) معبرا عن فكرة مؤداهــــا : ان الدرامــا في انكلتــرا يومئــذ اصبحت فنـــا ميتا ، دونما امل في اعادة الحياة اليها • ومع ذلك ، فاننا نلحظ حركات في السبعينات وحتى الستينات اثبتت في آخر الامر ، انها تشكل قاعدة المسرح في القرن العشرين • فقد سبق في سنة ١٨٤٣ ان صدر قرار (ينظم) المسارح• وفي تلك السنة بالذات انهار مسرح (دروري لين) ماليا الى حد انه لجأ الى جعل رسم البطاقة شلنا واحدا ، سعيا وراء ايفاء ديونه ، بينما اصبح مسرح (كوفينت غاردن) دارا للاوبرا • كما اصبحت الدراما في قبضة المســارح (الصغيرة) بشكل يكاد يكون تاما ، لمواصلة فعالياتها المعرضة للخطر ، دون معونة رسمية • بديهي ان تصبح هذه الحال حالا مضحكة ، عندما تصــل

الامور الى ماوصلت اليه • ان قرار ١٨٤٣ قد حطم تحطيما منطقيا دور العرض (المسموح بها) بينما اطلقت حرية دور العرض (الصغيرة) • صحيح ان ثمة علامات قليلة تدل على التغير ، يمكن ملاحظتها فيما يقدم من دراما للجمهور ، غير ان السنين ظلت تجري في مجراها ، بتشييد دور عرض جديدة ، مما يجعلنا قادرين على اقتفاء عالم المسرح الجديد وهو في قيد الانشاء • اما المسارح الصغيرة التي كانت تبنى في منتصف القرن ، فقد يسرت فرصة افضل لاستيعاب المأساة والكوميديا معا • ذلك ان الممثلين لم يعودوا مضطرين ، كما كانت هي الحال في دور العرض الكبيرة ، الى اللجوء الى اللغة البلاغية الفخيمة ، بل ان الفرصة سنحت لهم ، ليستخدموا اساليب دقيقة رهيفة ، في تمثيلهم • وقبل كل شيء ، فان جملة من المسارح الجديدة، استطاعت ان تسترجع بعض المشاهدين ، الذين اصابهم الفزع والقرف ، بسبب الظروف التي كانت سائدة في السنوات الماضية ، الامر الذي تسبب في ابتعادهم عن دور العرض ، بالاستناد الى وسائل مختلفة •

هنا تضافر تياران ، يعود احدهما الى تأثير الملكة فكتوريا وحاشيتها• اذ ان الحياة اصبحت عموما ادعى الى الاتزان والاحترام • ثم ان الملكة اعطت توجيها الى شعبها ، حين شرعت باستضافة عدد من الممثلين البارزين مع فرقهم في قصر (وندسور) لتقديم اعمال تمثيلية ممتازة •

وعلى ذلك ، فان الفظاظة العنيفة التي كانت تنصب على مرتادي المسرح من علية الطبقة المتوسطة ، اخذت بالانحسار والتضاؤل ، اذ لم يعودوا ، وهم جلوس في القاعة يتعرضون لاساءة الاحاديث الخشنة ، كما لم يعد الممثلون والمشاهدون يتعرضون للمقذوفات التي كانت تستهدفهم • كان هذا الاتجاه هو الاتجاه الاول • اما الثاني فيتمثل بالمحاولات المدروسة التي قامت بها بعض الادارات المسرحية لتوفير مستلزمات الراحة في مسارحهم • فقد نجدت المقاعد ، التي ركبت على ارضيات مكسوة بالطنافس • كما ابتكرت (الحلقات

المزينة) بالنسبة الى الاغنياء الدائمي التردد على المسرح ، كما تم ابتكار (الحلقات المنزلية) بالقياس الى الناس الاقل غنى • وبالتوفيق بين هذين الاتجاهين ، حصل تغير في مجالات العمليات التمثيلية التي كانت توجه للجمهور • وفي بداية القرن ، كانت ابواب المسارح تفتح في وقت مبكر ، وكان العرض يجري عادة على نحو بهيج او كئيب ، الى منتصف الليل تقريبا • ففي امسية واحدة ، كان المتفرجون يستطيعون ان يشاهدوا مسرحية هزلية ومأساة وتمثيلية صامتة ، بينما كانت الاعلانات تتخلل الفواصل • وحين يمضي بنا الزمن الى نهاية القرن نلاحظ ان دور العرض ، في مجملها ، قد غيرت برامجها • ان كل مسرحية كان يواكبها شخص واحد مهمته (رفع الستارة) • وكانت الابواب تفتح في وقت مبكر وتغلق في وقت متأخر ، وقبل كل شيء كانت لكل دار عرض خصوصيتها • ومن ثم ، فان أي شخص يتردد على المسرح ، كان يحضر في الوقت الذي يناسبه • كما كان يعرف ماذا يتوقع فيختار مايختار • ان التحسينات التي طرأت ، كانت قلما تخلو من مساوىء • لذلك نرى ظهور حركتين مناوئتين للنظام الذي كان يشجع على انتقاء افضل انواع الدراما • ومن اهم واول ماحدث بهذا الشأن تطويل مدة العرض • فمنذ منتصف القرن الثامن عشر حتى القرن التاسع عشر ، كانت العروض الطويلة غير معروفة ، الا في التمثيليات الصامتة • فقبل سنة ١٦٤٠ كانت مسرحية (لعبة الشطرنج) لمدلتون ، قد عرضت تسع مرات ، وهذا رقم قياسي ، جرى الحديث عنه طويلا اما عرض مسرحية (اوبرا الشحاذ) الذي دام شهرا ، في سنة ١٧٢٨ فقد تميز بكونه استثنائيا • كانت دور العرض تدار وفق نظام الخزين المسرجي ، مع تغيير مستمر لرسوم البطاقات ، اما الاختلاف الوحيد بالنسبة الى هذا النظام ، فقد تبين في التمثيليات الصامتة ، بما فيها من مؤثرات خاصة ومشاهد محكمة ، التي كانت تعرض في اغلب الاحيان •

وبحلول الظروف الجديدة استغني عن هذه التقاليد برمتها • وحين كان يجد احد مديري المسرح ، ان انتاجه كي يكون مؤثرا حقا ، لابد له ان يخصص من الوقت والمال مالابد من تخصيصه ، للمشاهد والملابس ، ومتطلبات العرض المسرحي ، وحين يجد ان افراد الجمهور في ازدياد كبير ، عما كانوا عليه سابقا كان مضطرا الى ان يقتنع بالبداهة ، ان اطالة عرض انتاجه ضرورية، اذا كان ذلك الانتاج مازال فعالا في اجتذاب الجمهور • ان هذا الامـر بدوره ، ادى الى شيء اخر • قدور العرض التي كانت تعتمد على الفرق الدائمية ، كانت تختار في بداية كل موسم مسرحيات معينة للتمثيل • وبعـد تثبيت اسس العروض الطويلة ، وجدت ادارات المسارح ، انه من الانفع لها ماليا وفنيا ، ان تشغل ممثلين في ادوار معينة ، واذا ما اثبتت المسرحية المعنية جدارتها ، فان هؤلاء الممثلين سيظلون يعملون لاشهر او لسنين ، اما اذا خابت المسرحية ، فان على هؤلاء الممثلين البحث عمن يشغلهم • وهكذا تغير الاسلوب الاقتصادي في المسرح تغيرا اساسيا • ومن ثم ظهر الاسفين بين (المديرين) و (الممثلين) • ان هذا الاسفين ، لم يكن حادا في القرن التاسع عشر • لان الكثيرين من المديرين كهنري ارفنك كانوا (مديرين وممثلين) في الوقت نفسه، لذلك كانوا معنيين بوضع المسرحيات على المنصة ، الا ان النظام الذي تم اصطناعه ، وضح التغييرات التي زامنت بواكير عصرنا الراهن ، حين كان معظم المديرين في هذا المجال لا يهتمون بشيء اكثر من اهتمامهم بالربح ، وهذا ماجعل المئات من الممثلين يجدون انفسهم معرضين للقهر والاضطهاد • ان تأسيس اتحاد المديرين ، وما يماثله من اتحاد الممثلين ليس الا تتويجا بديهيا لمقتضيات الحال • ان صناعة المسرح ونقابة الممثلين اخذا دوريهما على المنصة وجها لوجه •

اما تأثير هذا التغيير في مجرى شؤون المسرح فلم يقتصر على لندن حسب بل تعداها الى الخارج • اذ شيدت مسارح ملكية في كل مكان • بحيث كان لكل منها فرق دائمة ، اما المديرون فكان معظمهم من رجال الاعمال •



وبادخال السكك الحديدية وتطويرها ، اصبح السفر اسرع واكثر يسرا • وبنتيجة ذلك ، اصبح في الامكان ارسال انتاجات لندن في سفرات طويلة ومجزية ماليا ، كما اصبح ، في المستطاع ، تشغيل (فرق ثانوية) لنقــل

الانتاجات الناجحة الى الاقاليم ، حتى في غضون عروضها الاولى • وهكذا غدا العديد من المديرين في الاقاليم عملاء مشغولين باستضافة الفرق الزائرة لملء فراغ مواسمهم • ولم تعد دور العرض في سائر ارجاء البلاد معنية لان تكون مختبرات تدريب لممثلين شبان •

وطبيعي ، في هذه الظروف ، ان تجري عدة محاولات ، القصد منها اجراء ترتيبات لتطمين الحاجات المتغيرة • ومنذ ١٧٥٠ فصاعدا ، نوقشت مسألة (المدرسة الدرامية) بحرارة وحيوية • وتبعا لهذه المناقشات المطولة اسست الاكاديمية الملكية للفن الدرامي • وفي الوقت نفسه نوقشت مسألة (المسرح الوطني) وهو مسرح يستطيع ان يبقي العديد من المسرحيات على قيد الحياة ، في عهد العروض المطولة ، التي قد لا يستطيع الجمهور ان يجد الفرصة لمشاهدتها • وفي هذه الفترة ، لم يكن متيسرا افتتاح مثل هذا المسرح الوطني ، ومع ذلك امكن ، على الاقل ، اقامة جمعية مسرحية مستقلة ، ثم مالبثت جمعية المسرح ان تبعتها ، بغرض تقديم مسرحيات مهمة ، لكن دون ان تلقى مايحظى بالتشجيع اللازم لعروضها • وكان فضل تلك الفعاليات يعود الى منظمات معينة ، استطاعت في مقتبل القرن العشرين ، من تأسيس منظمات مماثلة لها ، في الاهداف ، مما ادى الى اقامة دور عرض تحتفظ بخزين مسرحي دائم العطاء •

وحيثما اتجهنا بنظرنا ، نستطيع ان نرى التيارات الطافحة ، كما نستطيع في الوقت نفسه ، ان نعود الى مصادرها ، في الاتجاهات المواكبة لاعمال الكتاب العاطفيين في اواخر القرن الثامن عشر ، تلك الاتجاهات التي غيرت تغييرا جوهريا المنظور المسرحي • ومن الامثلة النموذجية ، في هذا الصدد ، الانارة المسرحية • ان ديفيد غاريك ، في غضون ادارته لمسرح (دروري لين) تمكن من ادخال وسيلة انارة محسنة على المسرح ، بحيث تمكن من احداث مؤثرات كانت مجهولة سابقا ، وبذلك استعاض عن المواضعات

القديمة بنمط (واقعي) جديد • ثم ان اهتمامه بهذه القضية ، ادى به الى تشغيل مصمم للمشاهد يدعى دي لوثربرغ، الذي قضى وقتا طويلا في تجارب الانارة ، والذي ظل اسمه متلازما مع وسيلة استحدثها باسم Eidophuiskon صممها من اجل ان يرى المشاهدين منصة تتغير وفق تغير الاجواء • من البديهي ان المحاولات من هذا الضرب ، كانت تجري ، في وقت ، كانت فيه القناديل والمصابيح هي الوسائل الوحيدة للانارة في مداها القريب • وكما تكهنت (العربات الطائرة) بمجيء السكك الحديدية ، فان غاريك ودي لوثربرغ ، تكهنا بالمخترعات الجديدة وحدث الشيء نفسه بالقياس الى العجائب المسرحية ، التي سرعان ماتحققت بالانارة الغازية ، ومن ثم بالكهرباء • وبهذه الادوات الجديدة ، كل الجدة ، اصبح في امكان المعنيين بالمسرح ، ان يضاهوا مؤثرات الطبيعة ، بيسر نسبي • والاهم من ذلك كله ، اصبحت السيطرة على انارة دار العرض ميسورة ، من اجل فصل عالم المنصة المسرحية عن عالم القاعة •

ان هذه الظروف الجديدة جميعا جعلت العنصر الانساني وليس العنصر الميكانيكي ، هو العنصر الاساس في تكوين شخصية (المنتج) او (المخرج)• وبذلك ، لم يصبح المسرح شبكة معقدة ، بحيث تحتاج لضبطها الى فعاليات متنوعة يقوم بها فرد بعينه ، بل ثمة واقع مؤداه : ان المسرحية حين تكون في قيد التحضير للتمثيل ، فان الممثلين لن يكونوا اعضاء في منظمة موحدة يعملون فيها معا ، بل هم مجموعة اشخاص تلتزم ببساطة بالعمل وفق المناسبة المطلوبة• ان الذين كانوا يعنون بتنظيم العمل المسرحي، في القرن التاسع عشر ، كانوا كالمديرين الممثلين من اضراب ارفنك ، او مؤلفين من امثال جلبرت • الا انه بحلول سنة ١٩٠٠ ظهرت دلائل واضحة في الافق المسرحي تشير الى توظيف شخصية سائدة جديدة ، تتمثل في شخص لايكتب المسرحيات ولايمثل ، انما جميع جهوده تنصب على تنظيم وادارة المسرحيات

المعروضة على المسرح • ثمة عدة اتجاهات اخرى ، في السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر ، تستحق على الاقل ان نوليها باهتمام يسير • فما هو جدير بالذكر ، ازدياد عدد المترددين على المسرح ، الامر الذي تسبب في نماء النقد المسرحي • طبيعي ا نالتعليقات الدورية على المسرحيات ، قد تطورت تطورا بارزا قبل سنة ١٨٠٠ ، وفي تلك الفترة ، جرت محاولات قليلة لاصدار مجلات متخصصة في الشؤون المسرحية • وقد وسع هذا الاتجاه كثيرا في العقود الاولى من القرن التاسع عشر ، الا انه لم يصل الى ذروته الا بعد سنة ١٨٥٠ • اذ لم يصل ناقد من قبل الى ماوصل اليه كليمنت سكوت من سطوة في (الديلي تلغراف) ثم ظهرت صحيفة (ايرا) وعلى اثرها صدرت (المنصة) فكانت صحيفة كل المعنيين بالشؤون المسرحية • اما مجلة (المسرح) فقد وفرت للجمهور المسرحي منبرا متخصصا ، فاق جميع اسلافه في العطاء •

وجنبا الى جنب مع هذه الاصدارات ، توضحت طريقة تناول نقدية تاريخية جديدة اخذت تبحث في ماضي المسرح • اما في السنين الموغلة في القدم ، فلم يهتم الا القلائل من الرجال باكتشاف الظروف المسرحية ، اذ كانت محاولاتهم ، على العموم ، محدودة • وفي العقود الاخيرة من القرن التاسع عشر بدأنا نرى اهتماما جديا حقا بهذا الموضوع ولاول مرة ، اخذ بعض الناس يمتلكون اليسير من الافكار بخصوص هيئة مسرح شكسبير الذي يدعى(مسرح الغلوب) ويدركون انالمسرح ككل تغيرباطراد منذ تأسيسه اصلا في القرون الوسطى • ان وقع هذه البحوث قد توضح بالانتاجات التي قدمت تحت رعاية وليم بويل من خلال الجمعية المسرحية الاليزابيثية ، ولكن هذا التأثير قد تجاوز ذلك المجال المحدود • ان دراسة المسرح في الماضي اعانت الدراميين على جلاء مفاهيمهم ، بحيث استطاعوا ان يروا كيف توجب وجود مواضعات معينة في فترة ما ، وكيف يمكن الان نبذها او تعديلها • مما امدهم باساس لوضع نظرية درامية جديدة • وبدراسة

شكسبير قياسا الى الظروف التي عمل وفقها ، استطاعوا التكهن بـدقـة بعناصر كتاباته التي تعود الى عصره بخاصة ، وما يمكن ان تقدمه من مقترحات اليهم • كما ان البحوث الاثارية كان لها دورها الفعال في اذهان المنتجين • ومما لاريب فيه ان المسرحيات التي تميزت بالديكورات الفخمة ، التي رتبتها ادارة (الليسيوم) تعتبر من اكثر الخصائص تفردا في هذه الفترة• وقد سبق ان وضع الديكور المسرحي الفخم في مقابل البساطة المسرحية ، حتى ان بعض الناس اخذوا يشكون فيما اذا كانت الدراما ، بعد كل شيء يمكن ان تكون اشد تأثيرا ، لو ان المنصة كانت عارية تماما من الديكورات ، عندما يكون في الامكان استحضار خيال المشاهدين لخلق رؤى غابات مورقة ، وابراج قصور شاهقة ، وزنزانات داكنة كئيبة • وفي الوقت الذي كانت فيه الواقعية والمسرحيات ذوات المشاهد الفخمة في موضع الصدارة • كانت الاسئلة مطروحة ، على الاقل •

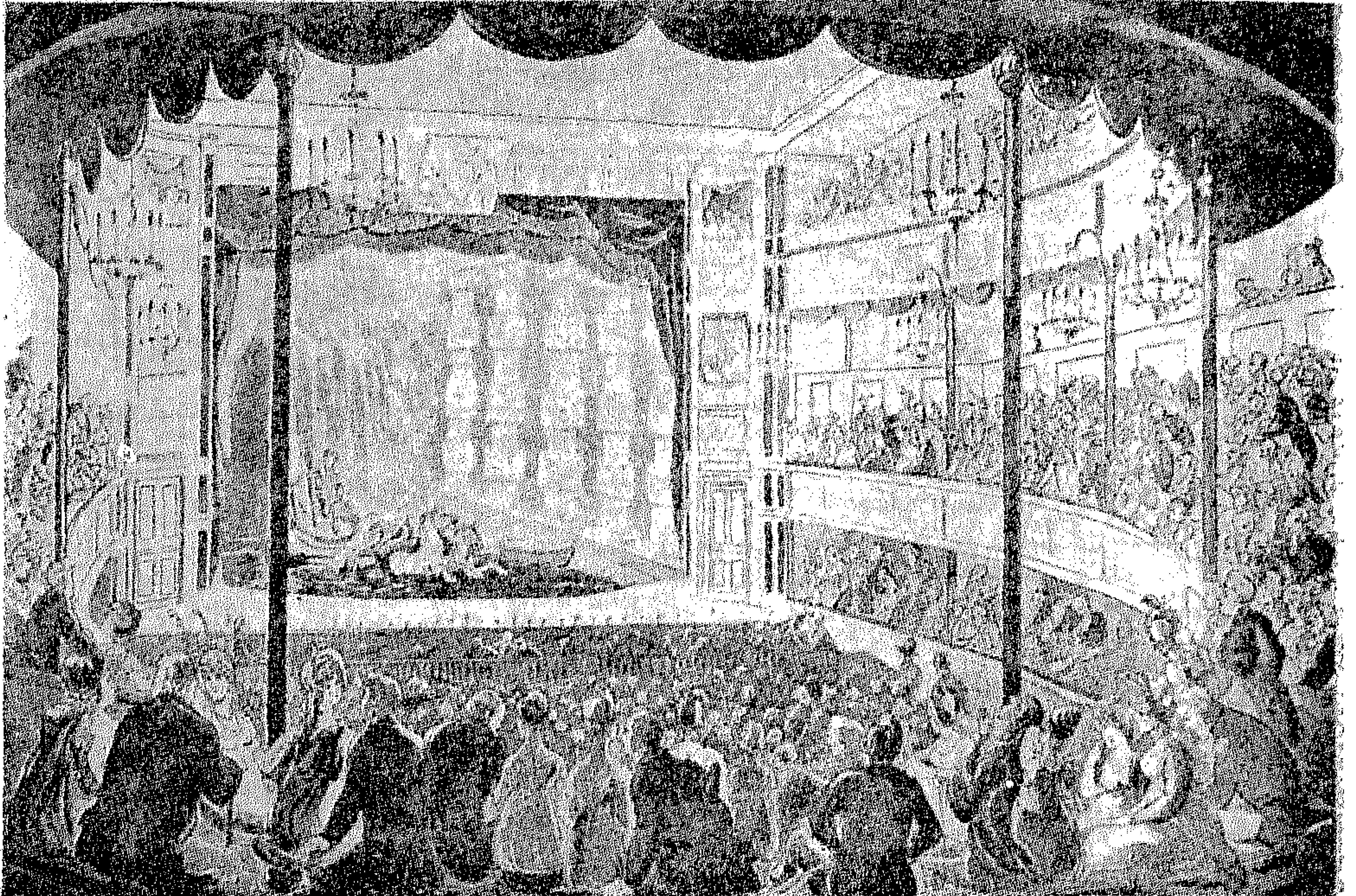
٢ ــ المسرحيات الشعرية

شغلت موضوعة (انحطاط الدراما) اذهان الكثيرين في غضون الفترة الممتدة من ١٧٩٠ الى ان قدم روبرتسن مايمكن ان يعد بشيرا بيقظة عصرجديد، كما جرت محاولات لاحصر لها لرفد المسرح بدراما ارفع شأنا من الميلودراما السطحية والمسرحية الهزلية البائسة • ان جميع هذه المحاولات اخفقت في تحقيق اغراضها عمليا منذ البداية ، لانها لم تنبثق من داخل المسرح ، بل اقحمت عليه اقحاما • اما اللهجة الاستعلائية التي لازمت هذه الاعمال ، فبدلا من ان تهبط الى مستوى المسرح ، في محاولة تدريجية لرفع مستويـات التكامل ، تركت رجال الادب يصرون على الوقوف في منأى عن المسرح، مترفعين عنه بعناية ووعي ذاتي ، متفضلين بمآسيهم الثمينة وكوميدياتهم الرتيبة الكئيبة كأنها اشياء مقدسة ، يمكن ، من خلالها فقط تغيير مجرى تيار الاحداث الشريرة • ان هذا الاحساس بالاستعلاء والجهل المطبق بالظروف المسرحية وقفا حائلين دون نجاح محاولاتهم برمتها •

اما الاتجاه العام للدراما الجادة ، في القرن الثامن عشر ، فكان اتجاها كلاسيا، على مارأينا ، بغض النظر عن ادخال عنصر معين ينحو منحى تحرريا، بسبب الحماسة الاصيلة التي احس بها معظم الناس ، تجاه مسرحيات شكسبير واوتوي وراو • ومع ان المحاكاة المترددة للاشكال المسرحية الكلاسيـــة الزائفة قد نبذت احيانا ، فان شعلة من الحياة تألقت في مشاهد ، كانت باهتة بصورة تدعو الى اليأس ، لمواصفاتها الميكانيكية • مهما يكن من امر ، فان المزاج الكلاسي ظل مهيمنا على المسرح • وفضلا عن المأساة الكلاسية ، ظهر شكلان مسرحيان متميزان من حيث الاهمية • يتمثل الشكل الاول بالمأساة المنزلية التي دشنها ليلو ، اما الشكل الثاني فكان نمطا من المسرحية الجادة التي يصح ان ندعوها مسرحية رومانسية زائفة • تعود مسرحيـــة (دوغلاس) لهوم الى الصنف الاخير • وقد احتذى عدد من الكتاب حـــذوا هذا الاسلوب • ومن هؤلاء الكتاب البـــارزين روبـــرت جيفســـن الذي عرف بمسرحيته (قانون لومباردي) ــ ١٧٧٩ ــ وهي اعادة مأساوية للحكاية التي روتها مسرحية (جعجعة بلا طحن) فضلا عن مسرحيته (كونت ناربون) ــ ١٧٨١ ــ التي تستند الى الرواية الرومانسية المثيرة (قلعة ارتراتشـــو) لهوراس ولبول • ان ولبول نفسه قد قدم مسرحية مذهلة من هذا الصنف لم تمثل بعنوان (الام السرية) ــ ١٧٦٨ ــ من هذه الانماط الثلاثة للدراما المأساوية الممثلة في المسرحية الكلاسية والمنزلية والرومانسية الزائفة ، طبيعي الا يحظى النمط الاول بكثير من الاعتراف ، في عصر كان الشعراء فيـــه رجالا ثوريين يناوئون الضغوط النقدية التي فرضها بوب وزملاؤه علـــى الادب •

وقد آزرهم بعض الكتاب المتأخرين كجون ديلاب الذي بدأ عمله الفني بمسرحيته (هيكوبا) ــ ١٧٦١ ــ والذي واصل فعالياته الى حين طبع مسرحيته (عبدالله) سنة ١٨٠٣ • ومن هؤلاء بايرون الذي افصح عن اعجابه بالقواعد

الادبية القديمة ، محاولا جهده ان يحتذيها بالممارسة • على اية حال ، نستطيع ان نقول ، انسياقا مع الاهداف الجوهرية : ان حكم الاوغسطينيين مضى وانقضى •



كان يمكن ان نتصور ان المأساة المنزلية قد رفدت الرومانسيين بمجال من الفعالية الملهمة الشرعية • هنا نجد شيئا من الجدة ، وامكانية البحث عن نقد الحياة ، كما افسح المجال للدراميين ، ذلك المجال المبكر نسبيا ، حيث يستطيعون فيه ان يزرعوا ويبذروا بذارهم وفق مايريدون • الا ان الشعراء فضلوا ، كما رأينا طريق هوم وجيفسن ، في تحليقهم الى آفاق فنطازية •

لقد تأثر كل من هوم وجيفسن تأثرا عميقا باعمال شكسبير ، وهذا النفوذ الشكسبيري هو الميزة البارزة في الدراما الادبية في باكورة القرن التاسع عشر • وهذا التأثير يصبح احيانا متشابكا مع نسغ التراث الالماني في

القرون الوسيطة والاثارة المشهدية لدى كوتزبو وعاطفية شلر ، الا انه ماثل في كل مكان • انه يفعل فعله في اختيار الثيمة وفي محاكاة الشخوص السابقة فضلا عن شد الدراميين بقيود الشعر المرسل ، الذي لم يعد متدفق الحيوية منسجما مع لغة العصر ، ومن ثم برز زيفه وسطحيته وضحالته • هذا النفوذ الشكسبيري ظل بارزا في مفتتح القرن ، متمثلا في مسرحيات جون توبين، وقد مثلت مسرحيته (شهر العسل) سنة ١٨٠٥ ومسرحيته (ناقوس الغروب) سنة ١٨٠٧ • اماعقدة المسرحية الاولى فهي اشتات مقتبسة من (ترويض النمرة) و (الليلة الثانية عشرة) و (روميو وجوليت) و (هنري الرابع) مع بعض المقترحات المستلبة من (احكم الزوجة) و (خذ زوجة) لفليتشر • ان رولاند نسخة فقيرة من شخصية بنيدك ، وهو لاسباب منوعة ، يفرض عليه ان يمحض حبه لفايولا بدلا من بياتريس تحت اسم زامورا • ان التوجه الشكسبيري هذا ، قد تضافر مع الاتجاه الرومانسي (الغوطي) كما توضح ذلك في المسرحية الثانية (ناقوس الغروب) • فظهرت ابهاء مظلمة وكهوف كئيبة ، وعصابات قطاع الطرق • كما ان احد (البارونات) الاغبياء لم ير مانعا من التوسل بعاطفة خرافية ، هذا عدا عن مشاهد الزوجات والابناء الضائعين من امد طويل • كل هذه الامور اقحمت على هذا الخليط من التصورات الرومانسية التي تم التعبير عنها بلغة هي مزيج مبتذل ، تناول باسفاف شكسبير وفليتشر على حد سواء •

وعلى الشاكلة نفسها ، يمكن اعتبار (مسرحيات الآم المسيح) التي نشرت في ثلاث مجلدات ، في السنوات ١٧٩٨ و ١٨٠٢ و ١٨١٢ ، لحنه بيلي• ان هذه المسرحيات تستهدف معاني سامية • الا ان طريق الدراما الاصيلة لايمكن ان يمهد بالنوايا الطيبة وحدها • فمن يقرأ هذه المسرحيات التي اصبحت نسيا منسيا ، لايمكن الا ان يتأثر بموهبة حنه بيلي الاصيلة • ان لغتها نادرا ما تهبط الى حد الابتذال ، وهي احيانا تسمو الى لغة عاطفية

متفردة • ومع ذلك ، فان (مسرحيات الالام) جميعا لم تتخط نطاق الاخفاق • لان حنه بيلي لم تمتلك معرفة حقيقية بشأن المسرح ، انها كانت مجرد امرأة اديبة ، تفضلت على المسرح ، لكي تريه ماينبغي له ان يفعل ، لانها لـم تكن كما يتوجب على كل كاتب مسرحي ان يكون عليه ، من حيث التلهف للتعرف على متطلبات دار العرض العديدة • ثم ان مآسيها تعتورها صنوف الضعف، لان الكاتبة سلكت الطريق المغلوطة في العمل • ان شكسبير ، على مانعتقد ، لم يحدث نفسه قائلا : (سأكتب مسرحية عن الكبرياء) ومن ثم انتج لنا (لير)• اذ لديه العاطفة المركزية تعتمد على الشخوص والثيمة• بينما شخوص مسرحيات حنه بيلي وثيماتها تستند الى عاطفة مسبقة • وممن وقع في هذا الخطأ شعراء مشهورون، منهم على سبيل المثال كوليرج في مسرحيته (الندم)•وفضلاعن ذلك ، فان الدراميين العظام لم يقصروا انفسهم على عاطفة واحدة • يبدو ان حنه بيلي لم تضع ثقتها في نفسها ، لانها تتحدث عن الكبرياء ، حين كانت ثيماتها مقتصرة على الحسد ، ولم تتحدث عن الكراهية عندما كان موضوعها منحصرا في الطموح • وانهـا تمكنت من النجاح في توثيق عواطف الناس ، والاحتفاظ بها في ادراج رومانسية جميلة صغيرة ، كي تفتح في وقت بعناية فائقة • اما تعلقها بجريمة القتل ، بصفتها وسيلة درامية ، فجعل الاوضاع التي قدمتها رتيبة ، كما ان ضعفها المتمثل ، في كشف تطور العقدة من اول فصل، بالقياس الى المشاهدين او القراء ، جعل الاقسام المتأخرة من مآسيها غير ذات جدوى • كما ان مسرحياتها تفصح عن فجاجة واضحة • اما مسرحيتها الوحيدة التي نالت قسطا من النجاح على الخشبة ، فكانت (دي كونفورت) ــ التي مثلت سنة ١٨٠٠ • ان الكاتبة ، على مايبدو ، تدين بنجاحها المتواضع ذاك الى براعة النجار المعجبة ، الذي حول خشبة المسرح والقاعة الى كنيسة مـن كنائس القرن السابع عشر ، بديكورها الرائع • لا الى عبقريتها الخاصـة بالذات •

ان عددا ليس بالقليل من جماعة (وردزورث) من الشعراء الرومانسيين، حاول أن يكتب مسرحيات • ومن هؤلاء يصح ان نذكر روبرت ساوذي ، للتأثير الذي مارسه في الاخرين • ان مسرحياته برمتها ترنو الى فترة حكم خيالي مبكر ، حين كان قلبه يتلظى برؤى العهد الالفي الذي بشرت به الثورة الفرنسية • وقد كتب مسرحية (سقوط روبسبير) بالتعاون مع كوليرج ، فظهرت الى الوجود سنة ١٧٩٤ ، ثم اصدرت (وات تايلر) خلسة من قبل اعدائه سنة ١٨١٧ ، حين ترك مؤلفها عواطفه الجمهورية الشابة ، ليعود الى احضان المحافظين • كلتا هاتين المسرحتين جديرتان بالرثاء ، اذ تكاد الاخيرة تكون محاكاة ساخرة للميلودراما الانسانية العاطفية • ولم يكن نجاح مسرحية (الندم) ـ ١٨١٣ ـ لصموئيل تايلر كوليرج ، الا نجاحا ضئيلا ، لانها نسخة منقحة من (اوسوريو) الاقدم عهدا ، وقد تم ارسالها الى شيريدان سنة ١٧٩٧ ، فرفضها على نحو غير مؤدب • ان مسرحية (الندم) تذكرنا ، بشكل من الاشكال ، باتناجات حنه بيلي • فدون الفارو ، الطيب السريرة ، بطل المسرحية ، يحوك اخوه الشرير اوردونيو المكائد ضد حياته • وبعد سلسلة من المغامرات المثيرة ، يقتل في سياقها الرجل المراكشي النزيه ايسيدور واوردرينو ، وحين يكشف الفارو النقاب عن شخصيته ،تنتهي المسرحية نهاية سارة متواضعة • في العمل المقدم القليل الزرز من الحيوية ،نادرا مانجد انفسنا منسجمين مع شخوصها • اما اجواء المسرحية عموما ، فتفصح لنا بجلاء عن تأثير المسرحيات الرومانسية الالمانية • ان ثيمة الشقيقين ، المخلص والشرير ، لها صلة وثيقة الوشائج بمسرحية (اللصوص) الشعبية لشلر •

وهذه العيوب يمكن اقتفاء اثرها في مسرحية (سكان الحدود) ـ١٧٩٥ـ ١٧٩٦ ـ التشاؤمية لوليم وردزورث • ومردها ، في اختمارها ، يرقى الى مصدر شلر ، ذلك ان الجريمة المقترفة ، بما فيها من دوافع الطيبة ، هي ارث جلي من الدراما الالمانية • الا ان وردزورث كان لايمتلك شيئا من هيمنة

شلر على الشكل الدرامي • ثمة لمسات من رسم الشخوص ماثلة في مارمادوك واوزولد ، لكن هذه اللمسات لم تصل الى حد التكامل قط ، لان شخوص المأساة ظلت مسلوبة الحياة • ثم ان بناء العقد بناء عشوائي ، بحيث ان المؤلف ينثال بصفحات من الشعر المرسل ، بشكل مفرط ، وجهد يفتقر الى الالهام •

اما السير ولتر سكوت فجرب هو الاخر ، يده في العمل الدرامي • وقد ادت به دراساته للادب الالماني الى ان يكتب شيئا مبتذلا مستخلصا من اسطورة (غوتز بير ليشنغن) • ولكنه مابرح ان عاد الى كتابة شيء اصيل تمثل في (بيت آسبن) — ١٨٢٩ — والعمل الاخير ذو اسلوب الماني محض ، اذ يمكن ان يوضع في مصاف المسرحيات المشهدية كـ (شبح القلعة) ان كاتب رواية (وفيرلي) لايفصح في أي موضع فيها عن القوة التي جعلته من اعظم الشخصيات الادبية في اوربا •

ثم ان كتاب العصر الاخرين ، آملوا بحرارة ان يحظوا بالنجاح في عالم المسرح • فتشارلس لام الذي وضع مقدمة (الندم) حاول ان يكتب مأساة بعنوان (جون ودفل) في حين ان عنوانها الاصلي كان (شفاء الكبرياء) — التي كتبت سنة ١٧٩٩ وطبعت سنة ١٨٠٢ — هذه المأساة التي قدمها لام الى كيمبل ، دونما حظوة منه ، مأساة فيها تتبين ضعف الدراما الشعرية في ذلك العصر • في المسرحية شيء من الشعر ، كما هو متوقع ، لكن فيها مايذكرنا بالعدد الوفير من الدراميين الاليزابيثيين ، اما قوتها المحورية المنسقة فمعدومة ، في حين ان التشخيص ، في افضل صوره ، كشكول تخطيطي •

وحين نأتي الى جماعة (بايرون) من الكتاب الرومانسيين ، نجدهم جميعا مهتمين بالدراما على حد سواء • وقد خلف بايرون نفسه سلسلة من المسرحيات ، مثل بعضها • كما قدم لنا شللي (آل سنسي) و (بروموثيوس طليقا) في حين كتب كيتس مسرحيته (اوتو الكبير) • اما عمل كيتس الذي

نفذه بالتعاون مع ارميتاج براون ، فلسنا بحاجة لان نتحدث عنه كثيرا . الظاهر ان العمل تم تأليفه في سنة ١٨١٩ ، وقد قبل فعلا للانتاج في مسرح (دروري لين) الا انه لم ينتج قط . القصة (غوطية) ليست ذات موضوع مهم والتشخيص ضعيف . كونراد الساذج ، يعود الى صداقته مع اوتو ، فيزوج ابنته اورانثا من لودولف ابن اوتو . على اية حال ، تعمل العذراء على الحفاظ على شرفها الملوث ، فتشوه سمعة ايرمينيا ، الفتاة البريئة ، فتترتب على ذلك الامر تعقيدات ، تنتهي بوفاة اورانثا ، بينما يصاب لودولف بالجنون .

اهداف الشخوص لاتبدو واضحة دائما ، والشعر ، على الضد مما هو متوقع ، ذو طبيعة متثاقلة . ان كيتس ، هنا ، لايفصح عن شيء من عبقريته .

اما مسرحية شيللي (آل سنسي) — ١٨١٩ — فجديرة بعناية خاصة . صحيح ان هذه المسرحية من اكثر المسرحيات تأثيرا بين العديد من المسرحيات الشعرية في ذلك العصر ، الا اننا ينبغي ان نتحفظ في المبالغة في تقديرها ، لا لشيء الا لان المستوى الدرامي العام مستوى متوسط . من المؤكد اننا سنجد فيها العديد من النواقص ، التي مردها ميول المؤلف الغنائية وضعف معرفته بالمسرح . اذ تبدو فقرات عديدة غير ضرورية دراميا . واحيانا ، غنى اللغة يجعل الفعل متعثرا . وعلاوة على ذلك ، نتساءل فيما اذا كانت (آل سنسي) ناجحة في تحقيق اهدافها . بديهي ان بياتريس سنسي هي الشخصية المحورية ، ولكنها تبدو على الخشبة عاجزة عن اقناعنا بعض الشيء . ان نكرانها القاطع لتواطؤها في جريمة قتل والدها ، لاينسجم بالنسبة الينا مع شخصيتها المتمثلة في الفصول الاولى وفي نهاية المسرحية ومع اننا نستطيع ان نجد تفسير لسلوك البطلة ، لكن ذلك التفسير لايستطيع ان يعلل سلوك المشاهدين الاعتياديين ،، كما انه لايبدو متلائما مسرحيا .

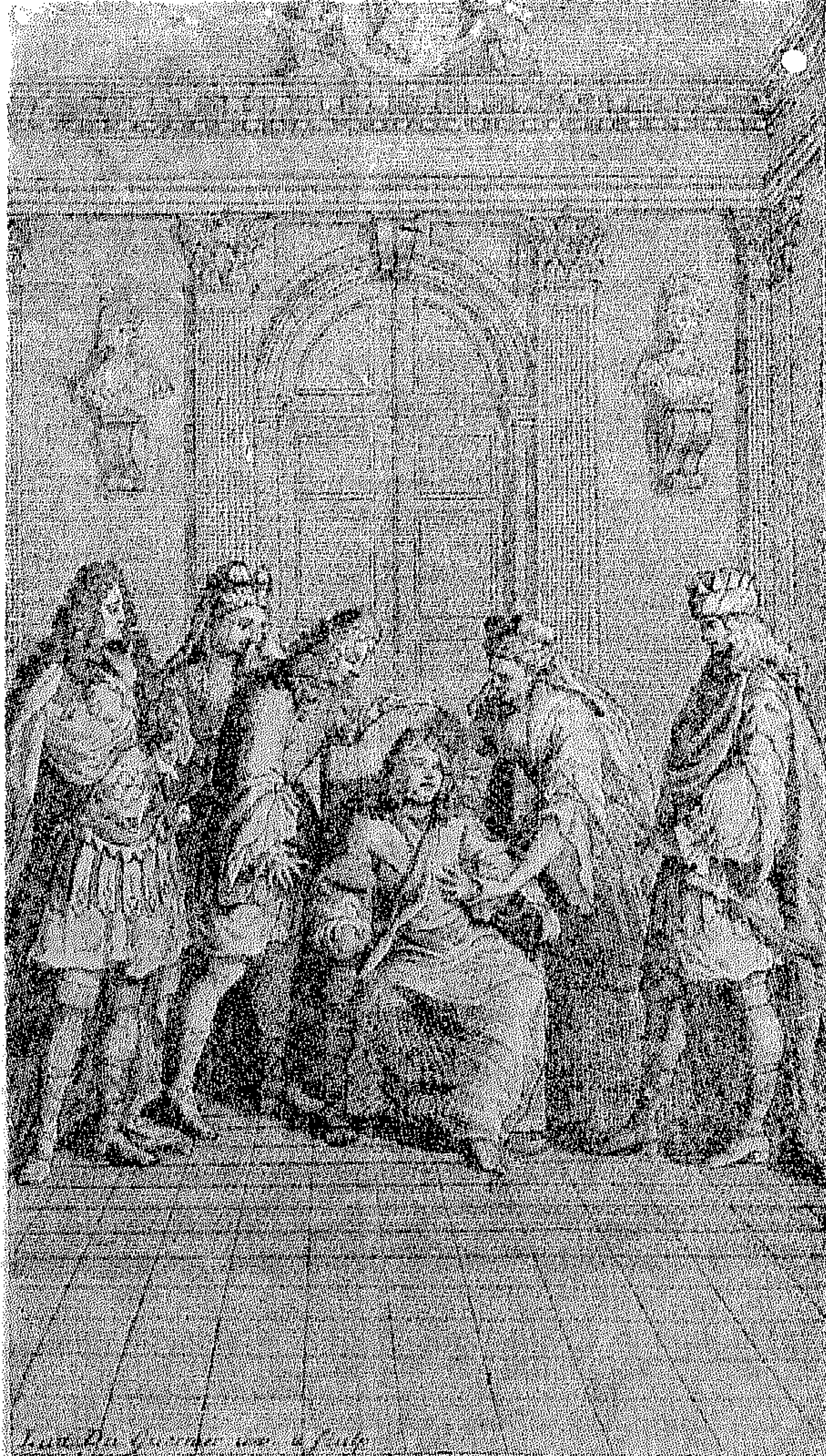
ومن بين مختلف شعراء هذه الفترة ، يكاد اللورد بايرون ان يكون اقربهم الى النجاح في عالم الدراما . ذلك ان مسرحياته تمتلك قدرا كبيرا من القوة ، كما تظهر انه اثبت قدما في اطلاعه على التقنية المسرحية من زملائه. اما افاق مسرحياته فهي واسعة جدا ابتداء من (مانفريد) ــ ١٨١٧ ــ وعبورا بـ (مارينو فاليرو) و (ساردانا باولس) و (الفوسكاريان) و (قايين) ــ وجميعها كتبت في سنة ١٨٢١ ، وانتهاء بـ (ويرنر) ــ ١٨٣٠ ــ ان هذه المسرحيات كلها ، تشهد على حضور روح خلاقة ، اشد التصاقا بالحياة الاعتيادية ، واعنف حدة درامية مما يمكن ان نعثر عليه لدى الشعراء الاخرين . ان الكتاب الرومانسيين كانوا يضعون انفسهم في مقدمة مسرحياتهم ، ولكن لا كوليريج ولا شيللي ولا كيتس ، كان في امكان احدهم ان يجعل من نفسه بطلا مأساويا . بينما بايرون وحده ، خرج من بودقة مارلو ، حيث مصنع الابطال . بايرون ، شأنه شأن فاوستس وتيمورلنك ، كانت لديه طموحاته اذ كانت شخصيته شخصية منفردة ، وقفت موقفا مناوئا للعالم . ان مبدع (تشايلد هارولد) و (دون جوان) يمكن ان تتصوره حائزا على مادة الدراما العظيمة . والواقع ، ان مسرحياته لاتخلو من قيم خاصة بها . ومع ان (مانفريد) هي اضعف اعماله مسرحيا ، فهي تفصح عن استيعابه الشامل للمطامح المتكلفة وكرهه اللاانساني واستساغته للطبيعة في اماكنها المنعزلة . وفي (ويرنر) او (الميراث) نستطيع ان نرى بوضوح اكثر التأثير الالماني . ان العمل مهدى لغوينه ، وهو يحمل طابع مؤلف (غوتز فون بيرليشنغن) وطابع (اللصوص) لشلر . ان سيفندورف المتنكر في شخصية ويرنر ، يقف موقفا عدائيا ضد خصمه الرئيس ، سترالنهايم ، الذي يقتله اولريك الشاب ، ابن ويرنر . ثم يتهم جندي بريء بالجريمة . وفي بحثه عن الحقيقة يتوصل ويرنر الى ان الذنب يقع مباشرة على عاتق ابنه في اخر الامر ، كما يقع على الكبرياء والعاطفة اللتين الهبتا قلب ابنه.ومع ان القصة غير محتملة ميلودرامياء فانها مصاغة في مشاهد مؤثرة . اما (ساردانا باولس) فبطلها المقعد ، ذو الطابع

الانثوي، قادر على اتيان الفعل البطولي، في حين البطلة المرسومة ببراعة ،تفصح لنا عن قدرة درامية حقيقية • على اية حال ، ففي هذه المسرحية ، كما في غيرها ، نشعر بوجود نقص ما • اذ ان المفهوم الخيالي اوسع نطاقا من القدرة على التعبير المسرحي ، والمحصلة النهائية يشوبها التوكيد الدائب على (عواطف) قليلة ، لاتخفف من وطأتها عناصر متناقضة ، وبالتالي تصبح رتيبة جافة •

وباستثناء الشعراء البارزين في مطلع القرن التاسع عشر ، كان ثمة كتاب اخرون ، حاولوا جاهدين ان يقنعوا الجمهور بجدوى كتاباتهم ، بحيث كانوا موضع ترحاب النقاد على اعتبارهم انبياء العصر الجديد • ومن هؤلاء تشارلس روبرت ماتورين ، الذي نال شهرة وقتية بمسرحيته (بيرترام) — ١٨١٦ — التي انتجها كين بتوسط اللورد بايرون • وهذه المسرحية شأنها شأن (مانويل) — ١٨١٧ — و (فريدولفو) — ١٨١٩ — تتميز باحساس رقيق يتناول جمال المفردة • الا ان المغالاة العاطفية والمشاعر الشجية التي تقحم على كل مشهد ، تجعل هذه الاعمال جميعا ذات اهمية درامية ضئيلة • فـ (اديليد) — ١٨١٤ — مسرحية ذات طابع الماني نموذجي وهي تعالج موضوع الثورة الفرنسية اما مسرحية (المرتد) — ١٨١٧ — فهي مليئة بالفقرات الطنانة ، التي قد تسمو الى ذرا مأساوية احيانا • ثم ماتلبث ان تنحدر الى المشاعر الشجية • ثم ان هذا الكاتب ، يقترب احيانا اخرى قدر الامكان من أي من معاصريه ، من حيث الهيمنة على نغمة درامية اصيلة• ومع ذلك ، فان اية مسرحية من مسرحياته ، لاتستطيع ان تثير قلوبنا في الوقت الراهن ، رغم ما فيها من مزج للعناصر الاليزابيثية والرومانسية و (الالمانية)•

اما هنري هارت هلمان،فهو واحد من هؤلاء الكتاب السابقين • فمسرحيته (فازيو) — ١٨١٦ — التي خطط لها ان تكون (محاولة لبعث الحياة في الدراما الوطنية القديمة ، مع تبسيط كبير للعقدة) خابت في مسعاها ، من خلل شعرها

المرسل الهائم على وجهه ، وافتقارها للحدة المسرحية • العقدة عقدة متميزة تعنى عناية خاصة بالسيميائي فازيو ، اذ يموت بارتولو البخيل العجوز في بيته • يستولي الاول على حقيبة الذهب التي يمتلكها الثاني ، فيتظاهر بعدئذ ، بانه وجد حجر الفلاسفة • وفي سورة من الحسد ، تتهمه زوجته بيانكا بانه مذنب لقتله بارتولو ، فيلقى القبض عليه ، ثم يساق الى المشنقة



ليموت كمدا • ان الثيمة بصفتها شاهدا ، لا تتلاءم تمام الملاءمة مع المعالجة المأساوية • ومن اجل التثبت من موضوع مسرحيته (ايفان) ـــ ١٨١٦ ـــ ذهب وليم سوثبي الى روسيا • صياغة هذه المسرحية صياغة فقيرة ، تتمثل في احدى مكائد القصور وفي فكرة عاطفية ، المفترض فيها ان تكون فلسفية ، غير انها تفتقر الى الانطباع المنسجم، كما هي الحال بالقياس الى العديد من مآسي العصر • اما مسرحيات ماري رسل متفورد القليلة العدد فقد اثبتت جدارتها من حيث التأثير • ومنها : (جوليان) ـــ ١٨٢٣ و (ال فوسكاري) ـــ ١٨٢٦ ـــ و (رانيزي) ـــ ١٨٢٨ ـــ هذه المسرحيات تتمتع بخصائص شخصية ومشاهد مؤثرة ، ومع ذلك ، فهي ماثلة في عالم خيالي ادبي ، على مبعدة من خشبة المسرح المعاصر •

ولعهد ما ، بدا ان كاتبا واحدا استطاع ان ينجح في انتشال الدراما الادبية من اخدود الابتذال او الضعف ، ولكننا حين نمعن النظر الان على مسرحيات ذلك الكاتب ، اعني جيمس شيريدان نولز ، ندرك انه لم يقدم شيئا جديدا الى المسرح في تلك الفترة • انه كان مستعدا ، اكثر من زملائه ان يوظب وسائل ، تجعل مشاهده محط انتباه الجمهور • اذ كان يمتلك مثلا عليا من نوع يجعله راسخ القدم لتحقيق اهدافه ، لانه استوعب مطاليب الطبقة المتوسطة التي افرزها الجمهور المعاصر • مهما يكن من امر فان رصد مسرحياته ، ترينا انه لم يستطع ان يقدم شيئا جديدا اساسا • فمسرحيته (فرجنيوس) ـــ ١٨٢٠ ـــ ليست سوى نسخة من قصة كلاسية ، برجوازية الطابع • اما (وليم تيل) ـــ ١٨٢٥ ـــ فليست الا ميلودراما متفوقة • بينما (الزوجة) او (حكاية من مانتوا) ـــ ١٨٣٣ ـــ مسرحية متكلفة ميئوس منها ، من النمط الرومانسي • ثمة شخوص جرى رسمها ، على نحو ذي اهمية ، فضلا عن احداث غرامية ، اتى عليها النسيان ولكنها مالبثت ان انكشفت بطريقة عجائبية ، وفق نمط سوغها الزمن • الا

ان الكاتب ، شأنه شأن زملائه الشعراء الدراميين ، لم يستطع ان يقدم سوى عقد مصطنعة ، قسرية •

وهكذا ، فان المحاولات التي جرت في السنوات القلائل الاولى من القرن ، كانت محاولات قوية اقتفى اثارها مختلف الكتاب في العقود المتأخرة• اما ولتر سافاج لاندور ، الذي لم يكن يمتلك براعة درامية ذات شأن • فقد كتب في وقت مبكر مسرحيته (كونت جوليان) ـــ ١٨١٢ ـــ وبعد ربع قرن كتب مسرحيات (اندريا الهنغاري) و (جيوفانا النابولية) ـــ ١٨٣٩ ـــ و (حصار أنكونا) ـــ ١٨٤٦ ـــ في حين ان اخاه روبرت ايرس لاندور لم يستطع ان يكتب مسرحيات تبز مسرحيات اخيه • اما توماس نون تالفورد فقد اقترب كثيرا من المسرح بمسرحيته (ايون) ـــ ١٨٣٦ ـــ وقد نالت من الاطراء الشيء الكثير ، باعتبارها المسرحية المنتظرة منذ عهد بعيد ، المقدر لها ان تقود الناس نحو عالم جديد • على ان هذا الامر لايستطيع الان ، ان يجتذب انتباهنا • فالشخوص باردة واللغة تسير سيرا متعثرا رتيبا ، في تعكزها ، وتكلفها ، بحيث تقودنا الى صنوف من المناجاة على النحو التالي:

ايـــــــون : ايتها القوى الشفيقة ـــ ضعي ثقتك بي ، انا شاكر لك !

(يخرج)

اندراستس : ابق هنا ، لقد ذهب ، لكني لم ازل مأخوذا به •

ماذا وعدته ؟ وعدته بان التقي بالناس الذين سيطيحون بتاجي•
اجلس لمحاكمتي ؟ ينبغي ان افعل ما انا فاعل •
ومع ذلك ، ستكون عصبتي مستعدة لان تقطع الطريق على الكلام الحـــر ،
اما اذا تعالى هذا الكلام ليسيء الى مسامعي ،
فاضرب السليط حد الموت ،
الاحلام العقيمة القديمة قد اضنتني ،
انها تذوي ـــتتلاشى ـــ فانا لما ازل ملكا !

ثم ان الكاتب لم يعد يستطيع ان يرفد ثيماته الرومانسية بحيوية دافقة • فمسرحيته الاخيرة (غلينكو) او (مصير ال مكدونلد) ــ ١٨٤٠ ــ تقدم شخوصا مسلوبة الحياة ، ذات نموذج متكلف متحجر ، على الرغم من ان ثيماتها التي تستند الى حادثة تاريخية ، قريبة العهد ، غير كلاسية • ان هؤلاء الكتاب المتباينين ، قد تلاعبوا برؤاهم الرومانسية او الكلاسية ، اذ ان شعرهم المرسل تسكع في المراعي (الكلاسية) او الشكسبيرية ، دون ان نجد هنا او هناك نبض التعبير الدرامي في حيويته • فالشعراء الكبار شأنهم شأن زملائهم الثانويين لم يصيبوا قسطا من النجاح • وهكذا فان روبرت براوننغ ، الذي كان يمكن ان يحسب اهلا بالخصائص التي تليق بالدرامي الاصيل ، خاب هو الاخر مع سائر الكتاب • هنا ، يمكن ان نتصور ، على الاقل رجلا ، لم يحب احكام الايقاعات النغمية ، التي أتخمت المسامع منها ، او ترداد ماابتذل من لغة شكسبير المميزة • هنا ، رجل يعرف اقدار الرجال ويمتلك ارادة مسيطرة وحبا للحقيقة ، هنا رجل استطاع ، في منتصف عمله الفني ، ان يبدع طرفته الشهيرة (رجال ونساء) • مما لاريب فيه ان براوننغ كان مؤهلا اكثر من غيره من الشعراء لان يكتب مسرحيات ناجحة • لكن امورا عديدة حالت بينه وبين تحقيق أي شيء حيوي • فتعلقه بالمناجاة التي تلائم ملاءمة معجبة (الغنائيات الدرامية) لم يطمن حاجات خشبة المسرح • اما انجذابه بما هو غريب ، استثنائي ، فقد اصبح مدعاة للملل ، حينما استغل في مجرى اية مسرحية • ان تعريف براوننغ بالمسرح كان ميمون الطالع ، اذ ناشده مكريدي بتحضير مسرحية له • فكان الجواب مسرحية (سترافورد) التي انتجت سنة ١٨٣٧ ، الا انها سرعان ماوضعت على الرف • وعلى الرغم من قوة المسرحية فانها محملة ببلاغة مفرطة في حوارها ، وشخوصها مسلوبة الحركة • في حين ان (سورديلو) بروعتها العشوائية تتوسط في موقعها بين (سترافورد) وبين اعمال براوننغ اللاحقة (الملك فكتور) و (الملك تشارلس) ــ ١٨٤٢ ــ و (عودة الدروز) ــ ١٨٤٣ ــ

اما الاولى فيمكن ان نعدها من اقرب مسرحيات الشاعر الى النجاح الدرامي• لقد تمكن الكاتب ، باقتصاره على اربعة شخوص ، ان يركز على مشاهده وان يرفدها بالحيوية والحركة هنا نجد فكتور ذا العزيمة الــــوطيدة ، والمخاتل الخائن احيانا ، ونجد ابنه تشارلس الحائر المشغول بمشكلاته وزوجته النبيلة والسياسي دورميا ، كل هذه الشخوص مصممة تصميما مؤثرا • ان المثل العليا النبيلة كانت ذات تأثير ايجابي في الدروز السوريين الذين كانوا يعيشون في ظل الهيمنة التي مارسها فرسان الهيكل ، ممـا اضطرهم الى الانتفاض على مظالم قائد الفرسان العجوز ، وقبول جابال ، الاله المتجسد ، لتحريرهم من الاضطهاد والجور ، لذلك نراهم يرفضون محاولات لويس ، العضو النزيه في منظمة الفرسان لاطلاق سراحهم مما يكبلهم من قيود • ثم مايبرح الصراع ان ينتفض في ذهن لويس ، جراء تعلقه بانيل ، خطيبة جابال • ان هذا الصراع يضفي اهمية على شخصيته ، بينما رصد جابال ، ذلك القائد الاصيل ، الذي يسعى لتحقيق هدفه ، بادعائه بصفات الهية مميزة ، ينفذ تنفيذا بارعا • الا ان العصر لم يجد ما كان يسعى اليه في كلتا المسرحيتين • العقدة والمعالجة في كلتا المسرحيتين فيهما من الجرأة والخيال مافيهما ، الا انهما تفتقران الى الحرارة الدرامية ، كما ان الحوار يشوبه الابهام والغموض • وهذه مثالب اكثر وضوحا في (لطخة في شعار النبالة) ــ ١٨٤٣ ــ و (مولد كولومبه) التي كتبت سنة ١٨٤٤ ، ومثلت سنة ١٨٥٣ •

وعلى ذلك ، فبراوننغ ، بما تميز به من خصائص ، قد كان يمكن ان يبشر بانجاز اصيل ، في الشكل الدرامي ، لكنه خاب فيما كان يسعى اليه•واذا ماحدث ذلك ، فلسنا بحاجة لان نستغرب من ان الاخرين اعطوا اقل مما اعطى الى خشبة المسرح • اما توماس لوفيل بيدوس ، فقد كان ، بالتوكيد يمتلك باصرة اصيلة يمكنها ان تتعرف على احتياجات العصر • يقول بيدوس :

«ان الرجل الذي يريد ان يوقظ الدراما ينبغي له ان يكون جريئا مقداما، يحترم كل الاحترام الاثار الدرامية القديمة ، ومع هذا ، فان علينا ان نبدع ماهو جديد ، لا ان نحيي ماهو قديم ، وان نضفي على ادب عصرنـا ميزتـه وروحيته) •

مهـما تكـن الحـال ، فانـه لـم يـؤلف سـوى مسرحيـة واحدة هي (كتاب الموت المازح) الذي اكتمل في شكله النهائي سنة ١٨٢٦ والذي طبع سنة ١٨٥٠ • تتميز المسرحية برؤاها الرهيبة وشعرها المرسل العاطفي العنيف ، وغنائياتها ، وكل تلك الامور تذكرنا بالكاتبين اليعقوبيين وبستروتورنر • وعلى الشاكلة نفسها يمكننا ان نلحظ مسرحية (يوسف واخوته) لارميا ويلز ، وقد حظيت بالشيء الكثير من الاطراء • نشرت هذه المسرحية اصلا سنة ١٨٢٤ ، ثـم نقحـت مـرارا حتـى ١٨٧٩ ، والدافـع اليهـا ادبي اكثـر مما هـو درامـي • امـا مسرحيـات رتشارد هنري هورن ، الاقرب صلة بالعمل المسرحي ، فهي (كوزمودي مديتشي) ـ ١٨٣٧ ـ و (موت مارلو) ـ ١٨٣٧ ـ و (غريغوري السابع) ـ ١٨٤٠ ـ و (يهوذا الاسخريوطي) ـ ١٨٤٨ ـ ان هذه المسرحيات بالرغم من مداها الخيالي ، واسلوبها الملائم اكثر ماتكون الملاءمة للعرض المسرحي تنم عن ضعف عام يتضح في كل المسرحيات الشعرية في تلك الفترة • انها لاتقدم شيئا جديدا لدور العرض ، فهي ليست سوى محاكاة لفعاليات درامية سابقة ، وهي بعيدة التماس بعصرها •

وفي اثناء الربع الاخير من القرن ، اغري الكثيرون مـن الـناس لان يروا في اللورد تنسون الرجل الذي يمكن ان يضع الاسس من جديد لقيام دراما شعرية حية ، الا انه لم يستطع ، شأنه شأن الاخرين ، ان يبعث الحياة الجديدة في الشكل المسرحي • ومع ذلك ، فانه استطاع بمساندة كيندالز وارفنغ ، ان يحظى برضا الجمهور ، الا ان استقبال مآسيه كـان

استقبالا شكليا مؤدبا ، مفروض الاحترام على الجمهور بكتاباته غير الدرامية ، لابسبب اية حماسة حقيقية • فقد وجد الجمهور كما نجد نحن، ان (الملكة ماري) — ١٨٧٦ — مسرحية كليلة ، على الرغم من ثيمتها الواعدة وان (هارولد) — ١٨٧٧ — صممت وكتبت بغير حماسة ، وان (بيكيت) — المطبوعة سنة ١٨٧٩ نقحت من قبل ارفنغ سنة ١٨٩٣ — ومع ان هذه المسرحيات تشتمل على بعض المشاهد المثيرة للانتباه ، فانها تفتقر الى القوة الدرامية الجارفة •

وبغير سؤال ، ينبغي لنا ان نقدم احترامنا الى الهدف العام الذي اقنع جميع هؤلاء الشعراء ليكرسوا انفسهم لخشبة المسرح ، وبخاصة الى رغبتهم في ان يرفدوا الدراما بالنار الشعرية ، باحياء امجاد الفترة الشكسبيرية • ومع ذلك ، نحن مضطرون الى الاقرار ، بان احدا منهم ، لم يمتلك الميزة الضرورية لانجاز هذا الهدف المحمود انجازا تاما •

٣ — الميلودرامات والهزليات والخياليات •

ان الافتقار الى الحيوية والحس المسرحي وجو الاثارة ، في المسرحيات الشعرية الجادة ، في هذه الفترة ، يقتضينا العودة الى عالم مغاير كل المغايرة ، عالم الميلودراما والمسرحيات الخفيفة الاخرى • سبق لنا ان درسنا ظروف دور العرض ، وماتبع تلك الظروف من نشوء الاسلوب الميلودرامي، وقد وضعنا الخطوط العريضة لتلك الامور بايجاز • ذلك ان تلك الظروف كانت مسئولة عن الشكل الخاص الذي اتخذته تلك المسرحيات في المجال المسرحي الانكليزي ، اثناء العقود الاولى من القرن التاسع عشر • كما اولينا العناية بالتأثيرات الدرامية سواء ما كان منها قاري المنشأ ام محلي الطابع ، وهما العاملان اللذان امتزجا في تكوين الشكل المسرحي الخاص • ان هذه الخلفية العامة تقتضينا شيئا من التخطيط •

احدى القوى المؤثرة التي ساعدت على توطيد الميلودراما في منعطف القرن ، تتمثل فيما احدثه المسرح الالماني المعاصر من وقع ، وهنا ينبغي ان نلحظ الواقع المتميز الذي مفاده : ان المسرحيات نفسها التي كان لها تأثير عميق في الشعراء ، كانت من الدوافع المحركة للكتاب الاعتياديين الذين كانوا موضع مقت الشعراء ٠ ففي غضون العقد الممتد بين ١٧٩٠ و ١٨٠٠ ، شغلت دور النشر بطبع المسرحيات الالمانية المترجمة ٠ ان هذه المسرحيات ، في معظمها ، لم توضع على خشبة المسرح ٠ الا ان العـدد الاستثنائي من الطبعات للكثير منها يشير الى ازدياد نهم قرائها ٠ اذ لم يسبق ان شوهد مثيل لمثل هذه الفورة الغريبة من قبل ٠ يبدو ان تفسير ذلك يكمن في قوة اجتذاب هذه المسرحيات سواء بالقياس الى المثقفين ام بالنسبة الى غيرهم ، وهذا ما يتجلى في تأثيرها في الجمهور عموما ٠ ومما لاريب فيه ان مسرحيات عديدة كتبها رجال متميزون من اضراب لسنغ وغوينه وشلر ، كانت ذات اهمية اصيلة ، فـ (اللصوص) كانت انجـازا مرموقا ، كما ان (غوتز فون بير لشنغن) لغوينه الشاب ، وضعت في اطـار متفرد بغناه الخيالي ٠ فلا عجب ان كان لهذه المسرحيات وقعها المثير في قلوب الشعراء الرومانسيين ، باعتبارها نماذج يمكن ان يحتذى بها ٠ ومن جهة اخرى ، فان كيان هذه المسرحيات كان ذا طابع (ميلودرامي) مؤكد ، هنا نجد القلاع المحطمة ، والزركشة الغوطية والشقاة والنبلاء الابطال ، والبطلات المحبطات ، والمشاعر المثيرة ، وهذه الامور جميعا تجتذب الناس الاقل تأثرا بالخيال ، او الاوطأ شأنا في مجال الادب ، فيما يطمحون اليه ٠ وفضلا عن ذلك فان بين المسرحيات التي اهتم بها الجمهور الانكليزي ، مسرحيات المانية كتبها اناس لايمتلكون سيطرة الاساتذة العظام ، ومن هؤلاء اوغست فون كوتزبو ممن نالوا احتراما كبيرا ٠ يعتبر كوتزبو ، من

عدة اوجه ، كاتبا مسرحيا متكاملا ، ذلك انه كان يعرف المسرح معرفة جيدة، ففي مسرحيتيه (Falsche Scham) و Menschenhass und Reue تبينت لنا اغراضه الجدية • ولكن هذه الاغراض ، على عاطفيتها هوت الى مستوى الاسلوب (الميلودرامي) اكثر من غيرها • ان المسرحيات الالمانية المكتشفة حديثا ، في ذلك العهد ، قد رفعت كوتزبو الى الصدارة ، بالقياس الى القراء الانكليز بدلا من شلر غويته • ومنذ ان اعد جيمس جونستون في سنة ١٧٨٦ ، المسرحية الالمانية (الضابط المسرح) المقتبسة من (مينافون بارنهيلم) للسنغ ، تبين ان التأثير الرئيس لهذه المسرحيات كان يتوجه نحو المزيد من العاطفية الانفعالية ، واستخدام الشخوص المستنسخة المتجذرة ، واقحام المشاهد العاطفية واستغلال المادة (الغوطية) بعامة ، وتوظيف العنصر المسرحي الغريب ، من اجل خلق مزاج له صلة بهذه الغرابة في اذهان افراد الجمهور •

وفي الوقت نفسه ، تدفق ، في هذا الوسط ، تيار جديد مقبلا من دور العرض الباريسية • اذ نهض هناك جلبرت دي بكسركورت باعتباره نظيرا غاليا (فرنسيا) لكوتزبو ، في حين كان هولكروفت ، في سنة ١٨٠٢ ، يقدم مسرحيته (كولينا) او (طفلة الاسرار) معتمدا على حكاية من حكايات الاسرار • يمكننا ان نعد هذه المسرحية اول ميلودراما حقيقية عرضت على خشبة المسرح الانكليزي • على اية حال ، ينبغي لنا ان نضع في نصب اعيننا ان التأثيرات الفرنسية والالمانية لم تقف موقفا مناوئا للتقاليد الانكليزية المحلية ، وان قوتها لايصح ان يكون مردها جدتها ، انما مردها يتركز في تعبيرها عن الشكل الدرامي الموطد الذي يكون اتجاها بينا في الخزين الدرامي الذي كان يرفد دور العرض اللندنية بعطاءاته في القرن الثامن عشر • ان البطل العاطفي في (العشاق الواعون) لستيل هو السلف المباشر للبطل المتلهف لانقاذ المرأة البريئة التعيسة ، التي تبرز امامنا في مسرحية

توماس مورتون (لينطلق المحراث) ــ ١٨٠٠ ــ وهي عمل يحوم على الحدود بين الكوميديا الجادة والميلودراما الصريحة • اما خط التطور من مسرحية (الاكتشاف المهلك) الى (غابة فونتيفيل) ــ ١٧٩٤ ــ فيسير الاقتفاء والتتبع • ففي المسرحية الاخيرة تتوضح الخلفية في دير متداع ، في القرن الخامس عشر • ومن هذا الدير يتخذ لاموت الفقير المدقع ملاذا له • وبعد ان يسمع صيحة مرعبة ، يستطيع ان ينقذ ادلين التعيسة ، وبعد ان يجر الى اليأس بسبب الجوع ، يهاجم ماركيز مونتو في مكمنه ، وحين يكتشف هذا النبيل هوية لاموت ، يهدده بالقاء القبض عليه ، مالم يقنع ادلين لان تصبح خليلة الماركيز ، ثم سرعان مايجد الوغد ان البطلة ليست سوى ابنة اخيه ، الذي سبق له ان قتله منذ مدة طويلة ، وعلى اثر افتضاح جريمته، ينتحر ، فيتخلص الناس الطيبون مما كان يحيق بهم • هنا نجد كل المستلزمات الاثيرة لدى الكتاب الميلودراميين الرومانسيين ، نجد الدير القديم ، والسلب على قارعة الطريق ، والشبح في الغرفة المظلمة ، وجريمة القتل التي افتضحت بعد زمن طويل • حدث كل ذلك ، في سنة ١٧٩٤ قبل ان يكون بكسر كورت وغوتسبو مألوفين لدى الجمهور الانكليزي •

ان هذه الاوضاع التي هيمنت على دور العرض الانكليزية ، في بداية القرن ، ظلت تشدد من قبضتها حتى نهاية ذلك القرن • فهذه المئات من المسرحيات الميلودرامية ظلت تتوالى ، مع ان القالب الذي انطلقت منه ، ظل هو القالب نفسه بالقياس الى جميع تلك المسرحيات ، على نحو واضح جلي • ولما كان الامر كذلك، فان انتقاء بعض النماذج القليلة، يكفينا لايضاح الاسلوب الذي تم التعبير عنه • ففي سنة ١٧٩٦ تشخص مسرحية (الصندوق الحديدي) لجورج كولمان الاصغر ، المستندة الى رواية (كاليب وليمز) لوليم كودون ، لتقدم نموذجا من المسرحيات الانتقالية التي تتوسط بين المسرحيات العاطفية المتأخرة وبين الميلودراما بالمعنى الدقيق من الكلمة • ففي هذا العمل

المثير نجد السير ادورد مورتيمور المسئول عن الغابة الجديدة ، ممثلا للشخصية المحورية ، وهو رجل سبق له ان اتهم بجريمة قتل ، لكن سرعان ماأطلق سراحه • الا ان النبيل ولفورد يكتشف انه هو ، في الواقع ،الشخص المذنب ، غير ان الوغد النصاب ، الذي يحاول التخلص منه ، يتهمه بجريمة سطو وسلب • على اية حال ، لما كان ولفورد هو البطل ، وبما ان الابطال دائما هم الذين ينتصرون في النهاية ، تظهر وثيقة محفوظة في الصندوق الحديدي ، فتنكشف جريمة السير ادورد • اما مسرحية (لقيط في الغابة) لوليم ديموند ، الشبيهة بالمسرحية الانفة في خطتها وتنفيذها ، فقد تم انتاجها بعد اكثر من عقد من الزمن ، في سنة ١٨٠٩ • هنا يمثل البارون لونغفيل شخصية الوغد ، انه يحب جيرالدين ابنة دي فالمون ، لذلك فهو يسعى لقتل فلوريان اللقيط • غير ان خطته تبوء بالاخفاق • وفي الوقت نفسه يتضح ان زوجة دي فالمون ، المفقودة منذ عهد بعيد ، مازالت على قيد الحياة • اما برتراند ، اداة لونغفيل المسخرة ، فيقع ضحية لتبكيت الضمير، وبوساطته يتحقق اكتشاف اخر يتضح منه ان اللقيط هو ابن دي فالمون في الواقع • وهنا ايضا تروى قصة تستهدف هدفا اجراميا ، لتنتصر الفضيلة المضطهدة في اخر المطاف •

خلفيات كل هذه الميلودرامات المبكرة تكاد تقتصر على القرون الوسطى او بلدان الشرق ، والعديد منها يستغل المؤثرات الفوطبيعة • فالكتاب من اضراب (الراهب) لويس ، بمسرحيته (شبح القلعة) ـ ١٧٩٧ ـ و (اديل مورن الخارج على القانون) ـ ١٨٠١ ـ يستخدمون سلسلة من الاحداث المؤثرة الغريبة • ان عنوان المسرحية الاولى مؤشر كاف للثيمة المركزية ، كما ان فقرة قصيرة من المسرحية الاخيرة توضح لنا اسلوب لويس ، هنا يمثل اولريك شخصية الوغد ، في سعيه للقضاء على اديل مورن ، الرجل النزيه ، بينما يمثل لودوفيك الرجل الكوميدي المخلص ، الذي يصاحبه

المغني هوغو والبطلة المظلومة انوغين • وحين يواجه اولريك قوى الخير، يطلب منه ان يؤكد براءته فيمتثل لذلك الطلب ، قائلا :

اولريــــك : بما اني امل في سعادة الدار الاخرى ، اقسم بكل ماهو مقدس في السماء ، وما هو مرعب في الجحيم ، ان ــ [وعندما يستعد للقسم ، ينهض شبح ببطء ، وفي يده خنجر ملتهب ، ازاء اولريك ، الذي يقف محملقا فيه دون حركة لبعض الوقت] •

سيغسموند : لماذا تتوقف ؟

اولريــــك : [بلا حركة] سيدي !

سيغسموند : فيم تحدق ؟

اولريــــك : سيدي !

سيغسموند : امض ، تقدم •

اولريــــك : لايستطيع ان يكون شاهدا في قضيته •

سيغسموند : مــن ؟

اولريــــك : انه اعمي ! الا ترى خنجري ؟ وقد التفت السنة اللهيب حوله!
انه يشير الى صدره النازف دما ! لكن الامركله مزيف ، مزيف!
ان الجرح الذي تلقاه مني لم يكن عميقا الى نصف هذا الحد!
[يصرخ الجميع صرخة فيها فرح ورعب]

انوغــــين : [بفرح طافح] الم تسمع ماقال ؟ الم تسمع ماقال ؟ اواه ياوالدي الم تسمع ؟ [تقبل سيغسموند] •

اديل مورن : ان الشفتين شفتا اوليرك ، لكن الصوت هو صوت السماء !

اولريــــك : انظر بعيدا عني ! انا لااستطيع ان اتحمل نظرتك • السنة اللهيب تنبثق من حدقتيك • والنار تتفجر في دماغي • اه ، ابتعــد عني !

سيغسموند : انتبهوا ، انظر كيف تهزه العاطفة •

اولريـــك : كان قبرك عميقا ، فلماذا تركته ؟ تركته لانقاذ حبيبتك ؟ لتجرني الى الكتلة الحجرية التي اعددتها لك ؟ هذا مايحول دون ذلك! [يمتشق خنجره ، مندفعا نحو الشبح ، الذي ظل ثابتا كأنه تمثال • بيد انه ، حين يقترب منه ، يرفع ذراعه ، محدقا فيه بنظرة رهيبة ، مشيرا الى انه سيطعنه • عندئذ يصرخ اولريك صرخة مرعوبة] قائلا : الرحمة ! انا مذنب • لكنني لست اهلا للموت • [يقع على الارض بينما يتلاشى الشبح] •

وهذا الجو هو الذي يهيمن على مسرحيـــة (الهولندي الطائــر) او (السفينة المسحورة) لادور فتزبول ، التي انتجت سنة ١٨٢٧ • هنا نجد انفسنا في (كهف الشيطان) :

[ثمة صخرة تتبدل باستمرار ، في مدخل الكهف • واخرى غريبـــة التكوين في وسط الكهف ، تشبه منضدة عتيقة ، يعلوها كتاب ضخم مطبق• موسيقي • يعثر على ليستيل ، وهي تتحامل على نفسها ازاء الصخرة ، في وضع تعس • يدخل فيندرديكن ، حاملا مشعلا وهو يومىء الى الكتاب السحري] •

ليستيل : هل انت من الانس او الجن ، ايها الكائن المرعب ، تستطيع ان تطأ كياني الفاني لكن روح ليستيل هي فوق حقدك وخبثك•

[موسيقي • يغضب ، يأخذ بيديها ، وعندما يقتربان من الكتاب ينفتح على عجل واذا بكتابات هيروغليفية • تصرخ ليستيل وتنهار علـــى قاعـــدة الصخرة • يسمع وقع اقدام من الخارج • يصغي فيندرديكن] •

ماودري [صارخا] ليستيل • انا هنا • انت سالمة • [ينحدر الى الكهف فيرى فيندرديكن] : اه ، ايها التعس • اذن انت هنا ! مالك ترتجف !

[موسيقى • يضحك فيندرديكن ، ثم يمتشق السيف • فتنشب معركة مرعبة • وبعد ان يطعن ماودري خصمه بلا طائل • يتمكن فيندرديكن منه، فيلقيه على الارض بعنف وشدة •]

فيندرديكن : ايها الانسان الفاني مت ! [مرعدا] اه ، ماذا جنيت ؟[يتألم الما شديدا] لقد تكلمت • [موسيقى] • ان السحر الذي ابقاني على الارض تحطم بصمتي • لابد لي ان اذهب الى سفينتي المسحورة مرة ثانية ، لابحر في المياه العميقة الهادرة • اما انتم ياضحايا حبي وغضبي ، فمصيركم رهيب • انكم ستظلون هنا مدفونين في هذه الحياة البليدة مدى مئة عام ، الى ان اعود، انظروا ! [مشيرا الى الكتاب] •

هكذا كانت الميلودراما في السنين الاولى من القرن التاسع عشر • ولكننا حين نرصد الخصائص الرئيسة في كل النماذج الرئيسة لهذا النوع المسرحي ، يهمنا على حد سواء ان نلحظ ، مالهذا الضرب من حيوية لكي يكيف ، ضمن نطاقه ، ثيمات جديدة تتلاءم مع الاذواق المتغيرة • وسرعان ماستطاع البحث عن عقد جديدة ، ان يحمل الكتاب على الدخول الى عالم مزدهر ، هو عالم الرواية المعاصرة • فقد وجدوا ان السير ولتر سكوت يمتلك قصصا عديدة ، اذا ما سلخت حتى العظم ، يمكن بسهولة اقتباسها لتطمين المتطلبات الميلودرامية • انهم وجدوا في (روب روي) الشقي الاصيل ذا القلب المتعاطف مايلزمهم ،كماعثروا على مثال البطولة فياوزبالديستون الشاب، وهكذا الامر مع البطلة اللطيفة ديانا فيدنون (بما يغشاها من سر اعتيادي) كذلك ينطبق الحال على شخصية الوغد بكامل ابعاده على راشلي اوزبالديستون • ولما كانت حقوق النشر والتأليف غير مثبتة ، في مجال الدراما ، في تلك الايام ، فان الكتاب الميلودراميين كانوا احرارا في استخدام المادة التي ترسلها السماء اليهم ، وفق ماكانوا يرغبون ويشتهون•

ومن هنا ، كانت القلوب (المدلوثية) تنبض على خشبة كل مسرح . ومن خلال التنقيب في عالم الرواية ، وبسبب تغير اذواق العصر ، جرى تبدل في انتقاء الثيمات الميلودرامية ، الامر الذي بدا جليا في غضون ثلاثينيات القـــرن واربعينياته . وبعد ان سطا كتاب المسرح (الثانويون) على المسرح غداً من الطبيعي ، ان يعودوا بابصارهم الى كتاب الرواية في السنين التي خلت . انهم جربوا ان يستفيدوا من فيلدنغ وسموليت . ثم اكتشفوا في ديفو مايلائم اغراضهم ، لتعلقه الشديد بالفعل . وحين حاول احدهم ان يحول (مول فلاندرز) الـى مسرحية ، وحين اتبعه اخرون ، معتمدين على ثيمات غريبة عن المألوف ، كما فعل ب . ن وبستر في مسرحيته (بول كليفورد) قاطع الطريق التي كتبت اصلا في سنة ١٧٧٠ ، والتي اقتبسها الكاتب سنة ١٨٣٢ ، تم الاقتراب كثيراً مـــن الحياة المعاصرة ، كما لم يكن ذلك ممكنا في القصص الرومانسية الغريبة الطابع . ومن خلال هذه الاقتباسات مهد الطريق لادخال الميلودرامـــا (الطبيعية) الى المسرح ، وهي شكل دبت فيه الحركة بمسرحة روايات دكنز . ان هذه الروايات المفعمة بالفعل والشخصيات والاحداث المثيرة كانت موضع الاهتمام النهم . حتى ان (البروفات) الطباعية ، كانت حالما تخرج مـــن المطبعة يتناهبها الناس ، ومصداق ذلك ان اكثر من نصف (دزينة) مـــن النسخ الدرامية المقتبسة من احدى رواياته ، تم انتاجها في بحر اسبوع من نشر الرواية المعنية . ومن خلال امثال هذه المسرحيات ، اصبح افراد الجمهور معتادين ان يروا انفسهم مرسومين ، بالطريقة الميلودرامية ، التي زكاها الزمن في مشاهد مألوفة لديهم . فكانوا يبكون منتحبين على ماصاب نيل الصغيرة ، غاضبين على سكروج المسكين ، مكتشفين شيئا جديدا واثارة اضافية ، لان نيل الصغيرة كانت اقرب اليهم من ادلين الخيالية ، في حين يمثل سكروج امامهم مشخصا سمات الوغد اكثر من ماركيز مونتو ، السديمي الطابع .

وهذا التصوير العاطفي ، الذي لم يكن على مبعدة اكثر من خطوة مما جرى سابقا ، قد استطاع بالشكل الدرامي الجديد ان يقدم لنا صنوف الحياة ، في اوطأ دركاتها ، التي كانت معروفة لدى المشاهدين . ان الثيمات عادة ، لما فيها من فعل واثارة في الاساس ، قد استندت في خلفيتها الى الجريمة والحرب او التمرد . وبتقدم القرن توافرت البراعة اكثر فاكثر في معالجة الثيمات المرجحة لاجتذاب الجمهور . وقد استغل دكنز استغلالا تاما، فعرضت جرائم القتل المعاصرة على خشبة المسرح . حيث نجد سويني تود وهو يعيد اقتراف جرائمه ، وماريا مارتين تواصل اجتراح افعالها البشعة ليلا ان ادخال هذه الميلودراما المنزلية ، بمعية المؤثرات التي واكبت القرار الخاص بالمسرح سنة ١٨٤٣ الذي فتح عهدا جديدا ، سرعان مايسر التحول المنشود. ولما تحول الكتاب الدراميون الثانويون من العصور الوسطى والشرق ، ولما تقلص مجال ماهو غير طبيعي ، ليقتصر على الثيمات الاعتيادية ، الملازمة للوجود اليومي ، فمن الطبيعي تماما ان ينحسر اسلوبهم المتكلف ، وان يشرعوا في التفكير في وسائل تتلاءم مع الحصول على انطباعات طبيعية . انهم احيانا كانوا لايبدون قادرين على تصور اية وسيلة افضل من ادخال الموضوعات المألوفة الى المسرح ، كمصابيح الشوارع والعربات والاسلحة التي يستخدمها المجرمون ، الذين يختارونهم ابطالا لمسرحياتهم ، وبالتدريج، توسع استيعابهم لوسائل ادق ، اطلت على اذهانهم ، كما تحسنت تقنيتهم. ان (الواقعية) بملء ابعادها ، لم يكن من الممكن ان تتطور من الاسلوب الميلودرامي ، الا ان تقدما ما قد حدث ،في هذه المسرحيات ،على نحو ماانجزه دراميو سنتي (١٨٩٠-١٩٢٠) ان اهمية هذه التجارب المبكرة ينبغي الا تعزب عن البال ، ومع اننا نتأسف على ما كان من سطوة طويلة الامد ، مارستها الواقعية في مجال المسرح ، فاننا نرحب مخلصين بحركة القرن التاسع عشر، التي اعقبت المشاهد الباهتة والبلاغة الباردة التي تفردت بهما الدراما

الكلاسية والرومانسية الادبية • فالاعمال الميلودرامية التي قدمها رجال من اضراب توم تايلور وتشارلس ريد تمتلك قوة تفتقر اليها النماذج المبكرة لهذا النوع الدرامي • صحيح ، احيانا ، ان (عاشقان وزوجة) ــ ١٨٥٤ ــ التي كتبها هذان المؤلفان بالتعاون معا ، قد نحت منحـــى رومانسيا ، في ثيماتها ، لكنها عالجت ، في الوقت نفسه ، انتفاضة سنة ١٧٤٥ ، بحيـــث اوضحت كيف ان رث التي اعانت دوق كمبرلند ، استطاعت ان تنجح في انقاذ البطل غيرفاس التعيس الحظ من قبضة الموت • ومهما يكن من امر ، فالميزة التي تتفرد بها مسرحياتهما الميلودرامية ، تلوح في الثيمات المنزلية• فـ (المياه الراكدة تغور عميقا) ــ ١٨٥٥ و (بطاقة رجل في اجازة) ــ ١٨٦٣ــ مسرحيتان تتناولان عالم الاجرام المعاصر ، وفي مشاهدهما ميزة تفتقر اليها الجهود الميلودرامية السابقة ، وهما من تأليف تايلور • اما هنري ارثر جونز الذي ناصر هذا الشكل الدرامي في (الملك الفضي) ــ ١٨٨٢ــ ، فقد انتج مسرحية ميلودرامية ، كانت ذات اهمية اصيلة وحيوية فعالة ، بالرغم من العديد من صنوف التكلف • وبينما كانت الميلودراما تشق طريقا مستقلة حدثت تطورات عديدة يمكن رصدها منذ ١٨٤٠ ، في اتجاهها نحو جعل الدراما الادبية اكثر شعبية • فقد سبق للورد ليتون ، في سنة ١٨٣٨ ان قدم مسرحية (سيدة ليون) الى الجمهور ، وفيسنة ١٨٤١ ظهرت مسرحية (عصر لندن) لديون بوسيكو • كلتا المسرحيتين مهمتان بطريقتيهما الخاصتين • ومن خلال ليتون تعلم الكتاب الادباء كيف يمكن ان يجعلوا اعمالهم اكثر ملاءمة للاستهلاك الاعتيادي • ان (سيدة ليون) كتبت ، وفي نية كاتبها ان يحقق شيئا ما ، لم يحققه كتاب الميلودراما الثانويون ، في السنين السابقة ، ومع ذلك ، فانها استمدت الهامها من كتاباتهم السريعة الزوال ، اما كوميديا ليتون المتأخرة (النقود) ــ ١٨٤٠ ــ فهي اكثر ايجابية في اهميتها • كان الجمهور ، في مسرح منتصف القرن التاسع عشر ، بمجمله من الطبقة المتوسطة

وقد اثبتت قصة (النقود) هذه ، ان ليتون ، بخلاف الادبـاء الدراميـــين الاخرين ، كان يدرك ان المشاهدين متلهفون الكوميديا ومأساة تعبران عن ظروفهم الخاصة • كما ان مسرحيات عديدة لبوسيكو ، تناولت الحيـاة الاجتماعية لتلك الفترة •اما (عصر لندن) فكانت تستهدف تصوير عادات العاصمة وتقاليدها • في حين ان (مدرسة المكائد) ــ ١٨٤٧ ــ تحتضن انماط الحيـاة الاجتماعية الارستقراطية ومطامح الفئات التجارية ، وفضائل الفقراء • ان بوسيكو كاتب عاطفي الطابع ، وحواره ، في اغلب الاحيان ، ينم عن سطحيته وتعكزه بالقياس الينا الان ، ولكنه كان يمتلك احساسا اصيلا بمعطيات المسرح • ان اعماله المبكرة لايصح ان تكون موضع استهجاننا ، باي وجه من الاوجه • اما محاولاته المتأخرة ، التي تبدى فيها احساسه الاصيـــل بالفكاهة ، فهي متلازمة ، متعاونة مع استيعابه للاثارة المسرحية ، الامر الذي جعله يحظى بالتثمين المنصــف في زمنه • فـ (كولين باون) ــ ١٨٦٠ ــ و (ارا ــ نابوغ) او (زفاف وكلو) ــ ١٨٦٤ ــ و (شورون) ــ ١٨٧٤ ــ و (ادوارد) ــ ١٨٧٣ ــ و (فن ماكول) ــ ١٨٨٧ ــ قد تحظى بادانة نقدية ، ولكنها لما تزل تحتفظ بمناقبها الخاصة •

وبينما كانت هذه الحركات تتقدم في مجالات الميلودراما والكوميديا العاطفية ، فان المسرح الكوميدي الصرف ، ماعدا استثناء واحد ، استمر في تضعضعه وانحداره • ان الاوبرا الكوميدية الباهتة والمهزلة الحمقاء ، ظلتا مهيمنتين على خشبة المسرح ، بصورة عامة •

ان الجمهور لم يستوعب الفطنة البارعة ، وبدلا منها كان الفعل البدني الخشن ، البدائي الطابع ، يحل محل الفكرة المتألقة والاستعارة الاخاذة• مهما يكن من امر ، فان الاستثناء كانت له اهميته الخاصة • ان الجمهور في بواكير القرن التاسع عشر ، كان على علم دائما بحماقة المشاهد التي كانت محط سروره ، وقد ازدهرت المسرحية الساخرة (البرلسك) جنبا لجنب

مع الميلودراما العاطفية . اما المسرحية الساخرة فلم ترفد المسرح باية طرفة من الطرف العظيمة . وهكذا ، فان صنوف المحاكاة المضحكة في هاملت او في المسرحيات الجادة المعاصرة ، تنتاب معظمها رتابة باهتة ، ومع ذلك فالاسلوب الساخر قد اضفى ، بطريقة ما ، على تطور شكل المسرح ، ، خاصية جوهرية من خواص العصر ، وبالتالي قدر له ان يكون له دور في تطوير الدراما اللاحق . وهذا الشكل من المسرحية يطلق عليه اسم المسرحية (المفرطة الغرابة) . ويعود فضل انتشارها في انكلترا ، الى الكاتب جيمس روبنسن بلانشي ، الذي بدأ عمله الفني بمسرحيته (اموروسو ، ملك بريطانيا الصغرى) – ١٨١٨ – وقد واصل الكتابة حتى النصف الثاني من القرن. ان مسرحياته الموغلة في الغرابة مليئة بالتوريات . ومع ان اسلوبه احيانا اسلوب خشن ، وافكاره في اغلب الاحيان ضعيفة مسطحة – الا انه انجز عملا ذا شأن لايستهان به . فقد استطاع ان يرينا كيف يمكن ان يحول الحب الروماني بما هو فيه من دهش انطلاقا من الشرق بامكاناته المستحيلة، واجواء القرون الوسطى بما فيها من درجات تناسق مضحكة ، الى ابداع اصيل في مجالاته اذ تجتمع لديه خاصية الحكاية الخيالية مع اللمسة الخفيفة التي تتفرد بها المحاكاة التقليدية والسخرية الجارفة . فمسرحية (المرح الاولمبي الصاخب) او (بروميثيوس وباندورا) – ١٨٣١ – بما فيها من امتزاج ذكي بين المشاهد ، والاشارات المحلية الدقيقة ، والهجاء المنصب على الاساطير الكلاسية ، تمثل نماذج نمطية لانجازاته . يحدثنا بلانشي نفسه انه المسئول عن تغيير طراز الملابس في هذه المسرحيات الساخرة . فقبل عهده ، كانت العادة المتبعة ، هي الباس الشخوص البسة (خشنة) قدر الامكان ، في حين انه طالب ان ترتدي شخوصه الخيالية البسة رافلة و (دقيقة تاريخيا) . ان هذا السجل التاريخي ، في الواقع ، يمكن ان يعتبر شعارا لعمله كله ، لانه ادخل على العمل المسرحي شيئا كثيرا من الرقة والرفاهة ، اللتين كانتا قبلا معدومتين .

ان المسرحية الموغلة في الغرابة التي وضع هذا الكاتب اسسها ، اثبتت شعبيتها ، مما جعل الكتاب الاخرين يقتفون اثاره • كان روبرت برو من اوائل خلفائه ، بمسرحيته (كامارال زامان وبادورا) او (البيرية التي احبت الامير) ــ ١٨٤٨ ــ الذي بدوره قام بنقل هذا الاسلوب الى هـ • جي بايرون والذي بذر بذوره بشكل حماسي في الستينيات • ان المسرحيات الموغلة في الغرابة ، اثبتت اهميتها كاساس لكتابات دبليو • س • جلبرت •

التعريف باوبرات سافوي تعريف متعذر ، فهي بالرغم من وجودها في مستواها الخاص ، ومع انها تعود الى مستوى المسرحيات المغالية ، ومافيها من تأثير في الكوميديا الانكليزية المتأخرة ، فمن المستحيل تصنيفها وفق هذا النوع او ذاك من الانماط المسرحية • ان عمل جلبرت الفني الذي بدأ في السبيعينيات ، في متنوع الاساليب التي جربها ، يشير الى خصائص عديدة، تضافرت لتكوين روحية عمله المتأخر الذي تم انجازه على نحو متكامل اما ميوله فكانت ميولا كلبية ذكية ساخرة ، مع انعطاف واضح نحو الهجاء والمحاكاة الساخرة التقليدية ، مضيفا الى ذلك كله تهويمات شعرية غريبة وفكاهة رقيقة تتصف بنزوات متعددة • كان جلبرت يرى الجانب المقابل من الصورة كما لم يستطع ان يراها الشعراء الرومانسيون ومع ذلك كان يستعيد شيئا من حماستهم ، شأنه في ذلك شأن أي رجل مثقف فطن ، يحس بالامور حين تنقلب على نفسها ، وهذا الامر يذكرنا بالجو المهيمن على كوميديا شكسبير الفكاهية •

ان شيئا من هذه الخصائص يبدو واضحا ، فيما سبق ، في (قصر الحقيقة) ــ ١٨٧٠ ــ التي يتبدى فيها القصر المسحور التابع للملك فانور حيث المدخل ينبغي ان يعتمد على الصدق شكلا وخلفية • هناك تصبح الاميرة زيولدا الباردة الطبع ، عاطفية على نحو هستيري ، ويصبح الامير فيلامير بارد العاطفة ، كلما يغدو ارستيوس الساخر المتهور فيلسوفا دمث

الاخلاق . ان خيالات جلبرت تتنمذج في مشاهد ، حيث تحاول ازيما المغناج ان تصطاد فيلامير اولا ، ومن ثم كرستال ، مفصحة بصدق عن افاعيل حرفة كل امرأة مغناج . اما (بجماليون وغالاتيا) — ١٨٧١ — فهي امعن في الجدية، بحيث تكشف عن عنصر الحزن المكنون عموما ، هذا العنصر الذي يمثل احد مكونات كتابة جلبرت ، وهو يحظى بتعبير مركز في (القلوب الكسيرة) — ١٨٧٥ — بينما مسرحية (توم كوب) — ١٨٧٥ — تتقدم بكثير من المرح لتعرض سخافاتها الهزلية . حقا ان جلبرت كان عبقريا فريدا من نوعه . ان الضحك لديه يحوم حول عنصر المرارة . ذلك ان في هجائه ملمحا من ملامح الاحترام ، وفي تقلباته اللامسئولة هدف جاد . ان الذين كانوا يتوافدون لمشاهدة (الميكادو) — ١٨٨٥ — او (قراصنة بينزانس) — ١٨٧٩ — او (الصبر) — ١٨٨١ — كانوا لايرون مرارة الهدف وجديته ، الا ان هدفه الاول الذي انصب على اثارة الضحك والانخطاف من طريق الاغنية ، لم يكن هدفه النهائي ، بل انه كان يرغب ان يكون الضحك والاغنية عاملين يشعران باللذعة الساخرة ، حتى ولو استطاعت الاوبرا الفنطازية (الصبر) بما فيها من متعة ، ان تعرض كل تلك الامور . لقد مضى عهد شيعة عباد الشمس والبنطلونات البنفسجية منذ مدة طويلة ، الا ان هذه الشيعة ظلت متزامنة مع العقود الاخيرة للقرن التاسع عشر . ان هجاء جلبرت لذلك العهد يذكرنا بسخرية عودة الملكية ، لان فطنته الذكية فيها نكهة اسلوب كونكريف .

لقد انجب القرن التاسع عشر في شخصية جلبرت واحدا من اهم الكتاب الدراميين ، ومهما تكن عبقريته اصيلة ، فانه لم ينهض من مصاف الشعراء الذين كانوا يريدون ان يصبحوا كتابا مسرحيين ، بل انه نهض من وسط مصنفي الميلودرامات والهزليات والتقليدات الساخرة المكروهين . اننا لانستطيع ان نقدم ايضاحا ناجعا لحيوية احدى الجماعات ، ولا بيانا للعقم المسرحي لجماعة اخرى .

٤ ـ الانبعاث الدرامي

بين ١٨٤٥ و ١٨٦٥ ، ظهر شاب مغمور ، يعنى عناية خاصة بكتابة سلسلة من الميلودرامات والمسرحيات الهزلية ،والكوميديات الصغيرة التي لاتختلف نوعيا عن تلك التي كان يصدرها بالعشرات كتاب معاصرون ثانويون يعملون في المسرح في تلك الفترة • ومن تلك المسرحيات (معركة الحياة) ــ ١٨٤٧ ــ و (الانسان المسكون) ــ ١٨٤٩ ــ و (نجمة الشمال) ــ ١٨٥٥ ــ و (بغال طليطلة) ــ ١٨٥٦ ــ و (ضائع الحسب) او (اللؤلؤة المسمومة) ــ ١٨٥٦ ــ ان هذه المسرحيات تتابعت بسرعة الوحدة بعد الاخرى وقد تم انتاج معظمها في دور عرض تم الانفاق عليها في المسرح الاغريقي الشعبي في (سوري) •

ان مسرحية واحدة فقط ، كتبت في خاتمة فعاليات الكاتب التي دامت عشرين عاما ، تبدو اكثر طموحا من سائر المسرحيات الاخرى ، انها (ديفيد غاريك) الدراما الكوميدية ، التي ظهرت في هيماركت ، في سنة ١٨٦٤ ، بعد ظهورها الاستهلالي في برمنكهام •

على اية حال ، شهد جمهور لفربول ، في سنة ١٨٦٥ ، التمثيل الاول لمسرحية (المجتمع) وبعد ستة اشهر ، عرضت في مسرح ويلز ، حين كان المؤلف ينعم بشهرته الناجحة ، بجدارة واستحقاق • وبسبب الاستقبال المشجع الذي قوبلت به كوميديته ، واصل تأليف عدة اعمال ، بعناوين مختصرة ، هي (ملكنا) ــ ١٨٦٦ ــ و (الطائفة) ــ ١٨٦٧ ــ و (مسرحية) ــ ١٨٦٨ ــ و (البيت) ــ ١٨٦٩ ــ و (المدرسة) ــ ١٨٦٩ ــ و (الحرب) ــ ١٨٧١ ــ ومسرحيات اخرى • وبذلك استطاع ان ينشيء نوعا جديدا من الدراما المنزلية ، التي اطلق عليها بعض المعاصرين اسم مسرح (كوب الشاي وصحن الفنجان) • وكما لاحظ احد النقاد ، كان هدف روبرتسن هو حث الجمهور على الاتيان بـ (مشاغل المدفأة) الى دار العرض ، وقد سعى لتحقيق ذلك

الامر ، باضفاء الواقعية قدر المستطاع على الشخوص والخلفية المسرحية والعقدة الدرامية • انه استطاع ان يبعث السرور في جمهوره ، بالكشف على المنصة فقط عن الشقق المرسومة وفق التقاليد القديمة ، حيث يشار الى الابواب ، مثلا ، بالمقابض التي ترسمها ريشة الفنان الذي يعنى بالمشاهد ، هذا فضلا عن المشاهد الثابتة ، حيث الابواب تمتلك مقابض حقيقية ، في وسع الممثلين الامساك بها • وباللجوء الى الوسائل المرئية والوسائل الاخرى حاول المؤلف ان يوحي الى المشاهدين بانهم كانوا ينظرون الى الواقع كما هو • طبيعي ان نقول ان الواقعية تعبير نسبي ، ولكن محاولات روبرتسن، في الوقت الراهن ، تبدو عاطفية سطحية • ومع ذلك ينبغي لنا ان نقر بامرين اي انه حمل الواقعية محملا مسموحا به بالقياس الى جمهور عصره ، وانه كان قادرا ، في الوقت نفسه على ان يضمن هذه المسرحيات ميزة مازالت ناجحة في اضفاء السحر الجذاب ، بالقياس الى القراء والمشاهدين الذين غادروا العالم ، بينما كان المقصود ان يتأثروا بذلك السحر ، يوم كان ذلك التأثر ماثلا • ان من اهم مناقب روبرتسن الرئيسة ، كونه قادرا على بعث الحياة في المسرح ، وذلك من طريق ابتعاده عن العذارى التاعسات ، والابطال النبلاء الذين لايحتمل وجودهم ، وبذلك تنكب طريقة التناول التعليمية • ومع انه ، في الاساس ، يستند الى المعتقدات الاليزابيثية ، فهو ينظر الى العالم نظرة واسعة المجال • ان تشود المتكسب ، العالي الصوت ، في مسرحية (المجتمع) ليس هو موضع الهجوم ، من الوضيعة الليدي الانانية بتار ميغانت ، في حين ان وحشية ايكليس ، في مسرحية (الطائفة) لا يجري التوكيد عليها اكثر من الكابتن هاوتري بشروده ، كما ان الامر يظل مقتصرا على المركيزة بادعائها البغيض ، الذي يتجاوز كل الحدود • ان روبرتسن له هدف يسعى لتحقيقه • فاسلوبه يتمتع بجدة وطرافة • ومع انه ، في العديد من الفقرات ، في مسرحياته يستخدم امورا سطحية متعثرة ، سبق لنا ان

لاحظنا ترافقها مع بواكير المسرحيات العاطفية ، فانه ، في مسرحيات اخرى اظهر لنا انه يحاول جهد الامكان جعل شخوصه تتكلم على نحو طبيعي . ولنضرب لذلك مثلا مشهد جون دالروي ، حين يباغت والدته المركيزة ، بقوله انه متزوج من استير ايكلس :

جورج : اماه ، امكثي قليلا . [تستدير المركيزة لتخرج] . قبل ان تذهبي . [يرفع جورج استير بكلتا ذراعيه من الاريكة] دعيني اقدم لك السيدة جورج دالروي ، زوجتي !

المركيزة : متزوج !

جورج : نعم ، متزوج .

[تنهار المركيزة على احد الكراسي . يعيد جورج استير الى الاريكة دون ان يسحب يده . تسمع طرقات مترددة على الباب . فيكتشف ان القادمهو ايكلس بعد فتح الباب . يتهاوى جورج على كرسي المركيزة] .

ايكلس : قيل لنا ان نأتي . عندما جاء صاحبكم ، كانت بولي في الخارج . فتصورت انه ينبغي لي ان ادخل عوضا عنه [يستدعي سام من خلال الباب] سام ، ادخل .

[يدخل سام ، في ملابس يوم الاحد . وبيده عصا . وهو يدخن سيكارة . سام يستل السيكار من فمه ، خالعا قبعته] . لقد حضر سام ، فها نحن الثلاثة ماثلون . سام وانا وصاحبكم . جئنا جميعا في عربة واحدة ، اليس الامر كذلك ، سام ؟

[ايكلس وسام يتوجهان الى الفتيات . يتهاوى ايكلس الى امام احدى المناضد باسما .

المركيزة : [تنظر الى جورج من وراء نظارات] من هذا ؟

جورج : هذا والد زوجتي •

المركيزة : ماذا يعمل ؟

جورج : انه لايعمل شيئا •

ايكلس : انا واحد من نبلاء الطبيعة • يسعدني ان اراك ، ياسيدتي • اخبرت من قبل بناتي من انتم • [يدير جورج ظهره متفجعا نحو ايكلس حين يتوجه الى المركيزة] • نحن العجائز والشيوخ ، اباء وامهات الزوجين ، علينا ان نتصافى ونتصادق • [ماذا يده القذرة] •

المركيزة : [متراجعة] سحقا لك • اذهب بعيدا عني • [يذهب ايكلس الى المنضدة ، ممتعضا] • ماسمه ؟

جورج : ايكلس •

المركيزة : ايكلس ، ايكلس • لم يكن في الوجود شخص اسمه ايكلس • هذا شخص غير موجود •

ايكلس : ان لم يكن موجودا ، فماذا تسمين هذا الشخص ؟ [يذهب الى المنضدة ، عندما يتهاوى سام • وهو على وشك ان يأخذ قنينة الشراب] •

المركيزة : لم يولد ايكلس بعد •

جورج : ومع ذلك ، فهو يتنفس بحرية • [متكلما على انفراد] لكم كان بودي لو لم يفعل •

المركيزة : ومن هو هذا الرجل الصغير ؟ اهو ايكلس اخر ؟

[سام ينظر متطلعا هنا وهناك • تقترب بولي منه • وتنظر بتحد نحو المركيزة] •

جورج : كــلا •

المركيزة : يالله • واذن من هو ؟

جورج : اسمه غيردج •
المركيزة : غيردج اسم يفتت الاسنان • ترى لماذا هو موجود هنا ؟
جورج : انه على صلة غرامية ببولي اخت زوجتي •
المركيزة : وماذا يعمل ؟
جورج : انه عامل يشتغل بتزويد الغاز •
المركيزة : يبدو كذلك [يذهب جورج الى استير] • وماذا تفعل الاخت ؟
[وبعد القاء ايكلس نظرة متلهفة على قنينة الشراب ، يقترب من القنينة ، فيملأ قدحه بالشراب ، متصورا ان احدا لا يلحظه] •
بـولي : [تؤكد وجودها بغضب] انا اشتغل في الباليه • في المسرح الملكي في لامبيث •

وهكذا كانت تعمل استير • اننا لانخجل من الوضع الذي نحن فيه ! فليس من سبب لذلك •

هـذا المقتطف من مسرحيـة (الطائفـة) هـو نمـوذج جيد من نماذج حوار روبرتسن • انه قد يثير ابتسامة ، وقبل ان نبدأ بالازدراء به ، ينبغي لنا ان تتذكر مصير الحوار (الواقعي) الذي مهما يكن ، في مظهره قريبا من حديثنا اليومي الاعتيادي ، فهو بمرور سنين قليلة ، يصبح قديـم العهد • ان اكثر مسرحياتنا (واقعية) في الوقت الراهن ، لاتستطيع ان تتخلص من ذلك المصير • ان مسرحيات روبرتسن جديرة بالقراءة ، ونصب اعيننا هذه الفكرة ، كما ينبغي ان نقر ان اية مسرحية من تلك المسرحيات يعاد تمثيلها الان ، يمكن ان تؤدي دورها بلغتها ، وان تكون مقبولة بالقياس الـى الجمهور ، ولو كانت قديمة النمط بصورة محددة • امر اخر يستحق التنبيه في هذا المقتطف • ان التعليمات المسرحية ترينا بدقة كيف كان روبرتسن يدرك اعمق ادراك ضرورة ربط الكلمات بالفعل وعدم قدرة الكلمات الاعتيادية

على ايصال ما كان راغبا في ايصاله قولا • ومن هذا النموذج الوجيز يتضح لنا انه كان على وعي بالمشكلة الدائمية التي تواجه الكاتب المسرحي وهو هنا يتكهن بالاتجاه الجلي في العديد من مسرحيات القرن العشرين ، ومفـــاده الاعتماد على الايماء والتلميح والحركة المسرحية حين تخفق الكلمات في اداء دورها •

لم يواصل روبرتسن نفسه عمله الى شوط بعيد ، الا ان تأثيره كان عميقا ، واضح المعالم ، في مسرح السبعينات • صحيح ان المسرحيات التي تنتسب الى جهوده ، كانت اكثر عاطفية وسطحية من مسرحه لكننا نستطيع ان نرى ، في الوقت ذاته ، كيف ان كتاباته كانت تستدعي انتباه الاخرين لامكانية معالجة ليس فقط العقد العاطفية والمكائدية ، بل مايمكن ان ندعوه الان بالثيمات • وهكذا ، فالكاتب الخصب هـ • ج بايرون ، الذي كانت فعالياته المسرحية ، في مجملها ، تقتصر على مجالات المسرحية الهزلية والسخرية التقليدية ، عاد في سنة ١٨٦٨ ليكتب (نجاح سيريل) ومع ان هذه المسرحية ليست ذات اهمية بالتوكيد ، الا انه ، من خلالها ، حاول بنزاهة ان يكتب دراما (اشكالية) حتى كادت الاحداث المنزلية التي تضمنتها ان تقضي على مساعي الروائيين الشعبيين ، بما نالته مسرحياته من استحسان لدى الجمهور • وبعد عدة سنين ، أي في سنة ١٨٧٥ اعقب ذلك كله بدراسة مجدية للغيرة الفنية بين زوج وزوجته في مسرحيته (زواج على عجل) •

ان هذا الخيط العاطفي الواضح في كتابات روبرتسن واصله جيمس البيري بامتياز في مسرحيته ذات الشهرة المدوية (زهرتان) ــ ١٨٧٠ ــ التي كانت تبشر بمسرحيات كوميدية لطيفة ، ناعمة • ثم ان سدني غرندي تابع الخط نفسه • ففي مسرحيته (نظارتان) ــ ١٨٩٠ ــ التي تستند الى مسرحية فرنسية ، حاول ان يعلق على الحياة الاجتماعية المعاصرة ، بيد ان تعليقه ذالك كان مغثا • اما (جنة الاحمق) ــ ١٨٨٧ ــ ، فكان يمكن ان تكون دراسة

منزلية مهمة ، لو كانت مشاهدها تتصف بالاخلاص وهدفها يتمتع بالجدية ومع ان (من يزرع الريح) — ١٨٩٣ — تعالج مشكلة طفل غير شرعي ، على نحو رقيق رهيف ، الا انها تخيب خيبة تامة في ان تؤثر فينا تأثيرا حقيقيا . ان روحية مسرح غرندي ، يمكن ان تتمثل في افضل اعماله المعروفة ، اعني مسرحيته (باقة بنفسج) — ١٨٩٤ — ظل هذا الكاتب الدرامي الى النهاية عدوا لدودالخط درامي اخر، يمكن اقتفاء اثره، بالعودة الى نموذج روبرتسن وفي غضون السنين التي اعقبت ظهور مسرحية (الحرب) بدأ شابان ، شأنهما شأن روبرتسن ، برفد المسرح بعدد من المسرحيات الهزلية والميلودرامات ذوات الاهمية النسبية ، وقد قدر لهما ، كما قدر له ، ان يصبحا كاتبين دراميين مبتكرين ، في اعمالهما المتأخرة . كان الاول ممثلا يدعى ارثرونغ بنيرو ، الذي برز كاتبا بمسرحيته المتواضعة (مئتا جنيه في السنة) في عام ١٨٧٧ . وبعد سنوات قلائل ، ظهرت مسرحيته (السيد الاقطاعي) — ١٨٨١ — ان بعض النقاد البصيرين وجدوا فيه مميزات واعدة ، الا ان (الخزامى الجميلة) التي ظهرت بعد ذلك بعدة سنين ، تنبيء بانه في افضل اعماله ، لايعدو كونه (غرندي) اخر . على اية حال ، اذا ما تطلعنا الى وراء ، فاننا نستطيع ان نرى كيف انه ، في كتابة هذه المسرحيات ، كان يدرب نفسه ليصبح مااصبح عليه . انه تقنيا افاد كثيرا من تأليف المسرحيات الهزلية من اضراب (القاضي) —١٨٨٥— و (المعلمة) — ١٨٨٦ — و (الفندور دلك) — ١٨٨٧ — فنحن ندرك الان ، ان (الخزامى الجميلة) كانت ببساطة مسرحية تجريبية ، ادت فيما ادت اليه الى جهود اكثر جدية . اما في (الجنس الضعيف) — ١٨٨٨ — ففيها يوجز الكاتب قصة انسان يقطع علاقاته بالمرأة التي يحبها ، فيهاجر الى امريكا ،وهناك ينثال عليه المال ، حتى يصبح غنيا ، ثم يعود الى الوطن ، بعد ان يكون الحنين الى موطنه قد اسره ، وهنا يصبح صريع ابنة من احبها ذات مرة . ثم مابرحت هذه المسرحية ان اعقبتها مسرحية اخرى بعنوان (الخليـــع) — ١٨٨٩ —

وبمسرحية ثانية نالت قسطا كبيرا من النجاح تحت عنوان (السيدة تانكري الثانية) وهي دراما تبشر بانتعاش مسرحي ذي اهمية استثنائية .

وبهذه المسرحية اصبح بنيرو في الحال واحدا من سادة كتاب المسرح وقد احتفظ بمركز الصدارة هذه الى نهاية العقد الاول من هذا القرن . وفي خلال هذه السنين ، كتب عدة مسرحيات ، بشتى الاساليب ، انطلاقا من كوميديته السارة (تريلوني من الابار) ــ ١٨٩٨ ــ وفيها عرض صورة خيالية للشاب روبرتسن ، وانتهاء بمسرحيات اكثر جدة كــ (السيدة ايبسمث السيئة السمعة) ــ ١٨٩٥ ــ و (ايريس) ــ ١٩٠١ ــ و (القناة الوسطى) ــ ١٩٠٩ ــ التي بنيت شهرته عليها . ومع انه واصل عمله المسرحي الى سنة ١٩٣٢ ، فان مسرحيته (حزيران بارد) التي انتجت سنة ١٩١٠ ، تعد بداية لانحداره الفني لان اسلوبه اصبح قديم النمط في حين اخذ كتاب اخرون من حملة الافكار الجديدة يطورون المسرح متجاوزين ماوصل اليه . تتميز مسرحيات بنيرو الجادة ، في المقام الاول ، ببراعة تركيبها ، ومن خلال ذلك ، علم خلفاءه الشيء الكثير ، على اننا ندرك الان ان تلك البراعة كانت متزمتة في معظم الاحيان . وفي المقام الثاني عمل على تحسين المحاولات المبكرة ، في تطوير الحوار الواقعي ، باضفاء حرارة على مشاهده فابقى على نكهة الحديـــث الفعلي ، مغلفا ذلـــك الحديث بجو من الاثارة المسرحية . ومن هنا ، كانت هذه المناقب مناقبه الخاصة . اما تقصيرة الرئيس فيكمن في عدم قدرته على انجاز مابشرت به ثيماته . اذ كان يحاول ان يعالج مادة المأساة ، لكنه قلما استطاع ان ينجح في تلك المعالجة على نحو مأساوي . ومن ثم ، لم تكن شخوصه تتميز بحياة اصيلة اذ كانت الفكرة او المشكلة التي يختارها اساسا لمسرحياته تضبب تلك الشخوص ، ولذلك فبدلا من الاعتماد على حدة العاطفة كان يستند الــى المشاعر الشجية . لذلك ، فنحن نرى فيه كاتبا مسرحيا له رغبة في خلــق مأساة واقعية ، غير انه في الاساس ، لم يستطع تجاوز المسرح العاطفي .

ومن هنا ، فالخط العاطفي ، واضح كل الوضوح في اعماله المبكرة كما هي الحال في مسرحيتي (الجنس الضعيف) و (الازمان) ــ ١٨٩١ ــ ولو ان هذا الامر ماثل ، واحيانا ، مختف في (السيدة تانكري الثانية) . قصة هذه المسرحية تتحدث عن رجل اسمه اوبري تانكري ، يتزوج من امرأة تدعى بولا التي يحبها ، والتي يعرف ماضيها المدنس يجري العمل في المسرحية بكشل موفق ، اما الشخوص الثانوية كالابنة ايليان والصديق الطبيب كايلي درمل ، فشخوص تتمتع بالحيوية . ومع ذلك ، لانستطيع ان نتقبل تلك المسرحية بالحماسة التي قوبلت بها في سنة ١٨٩٣ . انها بالقياس الينا ، لاتبدو اكثر من مسرحية بارعة تستحق ماستحقته من تثمين في وقتها ، اذ استطاع المؤلف ان ينجح ، فيما قام به من انجاز ، في خلق شكل درامي ، تتعارض فيه المواضعات الاجتماعية مع الغرائز الطبيعية ، كما ان فيها شيئا من الضحالة في القوة العاطفية ، يجري تغطيته ، بالاستناد الى البراعة التي لاشك فيها المتمثلة في ابتكار الاوضاع المسرحية . ان الجمع بين ماهو شجي من المشاعر وبين ماهو تياترالي زائف ، يمكن ان يرى باكثر مايكون الوضوح فــــي (السيدة ايبسمث السيئة السمعة) ذلك العمل الذي يحاول ان يدرس الشخصية من خلال انزال الستارة في النهاية ، حين ترمي البطلة المفكرة الحرة بالكتاب المقدس الى النار ، وبعد ذلك (تصرخ صرخة مدوية) (مادة يدها لتسحب الكتاب من النار) . يمكن التعرف على تقصيرات مماثلة في (ايريس) وحتى في (القناة الوسطى) على اننا في هاتين المسرحيتين ، نجد معالجة الشخوص معالجة تتسم بالمتانة والثقة .

مهما يكن من امر ، فان الاخفاقات التي تعرض لها السير ارثر بنيرو ، لاينبغي ان تحول بيننا وبين تثمينه باعتباره استاذ فنه ، واحد اعلام الاحياء الدرامي ، الذي تواكب مع بداية عصرنا الراهن . اما عاطفيته ومعالجته التقليدية احيانا للشخصية المسرحية فيجب الا تنتقصا من اهميته بصفتــه

رائدا ساعد على وضع الاسس للمسرح الواقعي في القرن العشرين ، كما انه فتح الطريق للاخرين كي يتعرفوا على مناقب مسرحية الافكار .

وجنبا لجنب مع هذا الكاتب نهض شاب ، في نهاية القرن التاسع عشر بمسئولية اغناء وتوسيع هذا النوع من الدراما . ففي غضون السبعينات عندما كان بنيرو يعرف نفسه للمسرح اول مرة بدأ هنري ارثر جونسن تجارب في كتابة مسرحيات هزلية وكوميديات صغيرة وميلو درامات وقد توجت جميعا بمسرحية (الملك الفضي) سنة ١٨٨٢ . وهي مسرحية عاطفية ، ولو ان تصورها جرى وفق صيغ ميلودرامية . انها تتضمن بعض المشاهد القوية والاوضاع التي تتميز بالتناول البارع . وبعد سنتين ظهرت مسرحية (القديسون والخطاة) وهنا اوضح جونز اهدافه الاصيلة . اما خلفيتها فتتبدى في بيئة الطبقة الوسطى ، في احدى المدن الاقليمية . ومن شخوصها المهمة هوغارد ، وهو رجل اعمال قليل الشأن، متوحش الطبع، وبرابل، البقالالوضيع ذو العقلية المنحطة ، والتقوى المنافقة . تقابلهما ليتي ابنة الكاهن فليتشر ، رمز المثل العليا والتطلعات التي تتجاوز العالم القذر الذي يعيش فيه والدها تتخذ المسرحية ، في تطورها ، مسارين ، فمن جهة نواجه مشكلات يومية تتمثل في كراهية صاحب الحانوت الصغير للحوانيت التعاونية الكبيرة ، وعبث النزعة الطهرية التقليدية ، وفقر وجشع روحية الطبقة المتوسطة في المجتمع الاقليمي ، ومن جهة اخرى ، نجد انفسنا مساقين لمعالجة قصة ميلو درامية بعض الشيء ، حيث تقع ليتى ضحية خيانة انسان وغد طبعا لاتطبعا ، يدعى الكابتن فانشو . الا ان ليتي لاتموت الا اثر مشهد من المشاعر الشجية ، اذ يعود حبيبها الاصيل ، جورج كنزمل ، ليفصح عن عواطفه السخية . هنا يتوحد المزاجان ، على نحو غير سليم ، ومع ذلك ، فان معالجة جونز للموضوع الرئيس تتجاوز معالجة بنيرو للثيمة الاثيرة لديه ، التي تتمثل في المرأة ذات السوابق . ومن هنا يصح اعتبار (القديسون والخطاة) ذات اهمية ، في

سنة ١٨٨٤ ، تبز اهمية (الخليع) في سنة ١٨٨٩ • وهذا الامر يبين لنا ان جونز قد اختار مادة مسرحيته الاولى ، بطريقة لا اعتباط فيها • اما مسرحية (يهوذا) فتركز على مشكلات الحياة الروحية للانسان • غير ان مسرحيته الشعرية التي لم تنل قسطا من النجاح ، بعنوان (المغوي) ــ ١٨٩٣ ــ وسعت من نطاق الاستقصاء بهذا الشأن ، كما ان طرفتى جونز (انتصار المتحذلقين) ــ١٨٩٥ــ و (ميخائيل وملاكه الضائعة) ــ١٨٩٦ــ بنيتا بناء محكما على هذا الاساس • ادرك جونز ، ان الدراما ، ان قدر لها ان تتقدم ، لابد لها من تجاوز ثيمات الجنس ، بتصوير الحياة الروحية والدينية للانسان ، على اوسع نطاق •

على اية حال ، هذا لايعني ان جونز اقتصر على نوع محدد واحد ، سواء اكان ذلك في كتابة المسرحية ام في تخطيط عقدتها • فبين مسرحية (المغوي) و (انتصار المتحذلقين) ظهرت مسرحية (المتنكرون) ــ ١٨٩٤ ــ وهي تعالج الحب الغيري ، الذي يستهلك نفسه كل الاستهلاك • وهو ما يتمثل فيما ينحضه ديفيد ريمون من حب نحو المرأة اللامبالية دلسي لارونديو• ومما هو جدير بالملاحظة ، في الوقت نفسه، ان تصوير جونز للعاطفة يتميزبحدة اشد واقوى من الحدة التي نعثر عليها في معالجة بنيرو للثيمات العاطفية،ذلك ان تلك الثيمات قلما تتعدى العاطفية المشجبة ، بينما في الحالة الاولى ، لايستطيع الكاتب من الافلات من جو العاطفية المتخمة ، لذلك ، فهو يحاول ان يسبغ على اوضاعه المسرحية حماسة تكاد تكون بطولية الطابع • ان تعلق ديفيد ريمون الجامح بفنه يوازيه تعلق الدكتور كاري بادناهاين في مسرحية (الطبيب) ــ ١٨٩٧ ــ وهذه الحدة نفسها تتميز بها مسرحية (دفاع عن السيدة دين) ــ ١٩٠٠ ــ ولو بشكل اخر • توضح المسرحية الاخيرة شيئا اخر كان لجونز فضل الاسهام به في دراما عصره • اما قوة بنيرو فتكمن في براعته البنائية • على حين تكمن قوة جونز في حواره المسرحي المتأزم • ففي

المشهد الذي يكتشف فيه السير دانييل كارتريت اسرار ماضي السيدة دين ، بما في ذلك الماضي من توتر مستمر ، واهمية درامية متماسكة ، يفصح المؤلف عن احساس عميق بمستلزمات المسرح ، وعن قوته بصفته كاتبا • ان هذا الاختبار يبدأ على عجل بالشكل التالي :

سير دانييل : لاينبغي ان يكون الامر صعبا جدا • [يجلس في كرسي دوار ،

السيدة دين : نعم سل عما تريد • انا متلهفة لمساعدتك بغية الوصول الى الحقيقة •

سير دانييل : لا ينبغي ان يكون الامر صعبا جدا • [يجلس في كرسي دوار ، بقرب منضدة ، ويأخذ قلما يكتب به ملاحظات تتعلق بأجوبتها] والان كانت فيليسيا هايندرماش قريبتك ؟

السيدة دين : نعم

سير دانييل : كان ابوها كاهن تاوهامبتن •

السيدة دين : نعـم •

سير دانييل : وكانت آني الن قريبتك الاخرى •

السيدة دين : لا قريبة اخرى لدي • حين سألتني مااسم قريبتي الاول لم استطع ان اقول : فيليسيا هايند مارش • لذلك ، اعطيتك الاسم الاول الذي تصورته • [ثم يزداد التوتر تدريجا] :

سير دانييل : الى اين ذهبت فيليسيا هايند مارش ، حين غادرت تاوهامبتن ؟

السيدة دين : لا اعرف على وجه الدقة •

سير دانييل : لكنك تسلمت رسائل منها • فمن اين اتت تلك الرسائل ؟

السيدة دين : دعني افكر • اظن من مكان ما على الساحل • [وقفة] •

سير دانييل : الا تتذكرين ؟

السيدة دين : كلا ، اشعر بارتباك شديد • انا لا اعرف ماذا اقول • انا ــ انا انت تخيفني •

سير دانييل : انا اخيفك ؟

[يبدو سلوكه هادئا ورفيقا وقويا جدا] •

السيدة دين : نعم ، اعرف انك لطيف جدا • وليس لدي ماأخشى منه• ولكن اشعر ، اشعر كأني اعاني الآم التعذيب • ولو سألتني سؤالا اخر ، لصرخت طالبة النجدة • [وقفة قصيرة] • انا متأكدة بان من الافضل لي ان اذهب واكتب كل شيء وحدي • [تحاول ان تذهب] • الا ترى ذلك ؟

سير دانييل : [يوقفها بايماءة منه] • كلا •

يزداد الجو المتوتر حدة باستمرار • كما ان الحوار يتنامى بسرعة متجددة متصاعدة •

سير دانييل : متى رأيت فيليسيا هايندمارش آخر مرة ؟

السيدة دين : بعد الفضيحة المريعة في فيينا ، راسلتني من مونتريال • كانت يائسة ، تضرعت بي ان احميها • كنا كأختين ، اخبرتها ان تأتي الينا ، لتجد ملاذا •

سير دانييل : هل اوفيت بوعدك ؟

السيدة دين : نعم • قد فعلت ذلك حتى يوم وفاتها •

سير دانييل : متى كان ذلك ؟

السيدة دين : قرابة سنة مضت •

سير دانييل : اين ؟

السيدة دين : في مونتريال

سيردانييل : عاشت معك في مونتريال • تحت اسم فيليسيا هايند مارش ؟

السيدة دين : كلا ، كنا ندعوها السيدة الن •

سير دانييل : هل لك ان تقدمي لي اسماء وعناوين الناس الذين يعرفونك باسم السيدة دين ويعرفونها باسم السيدة الن في مونتريال ؟

السيدة دين : سأكتب اسماءهم واجلبها لك هذا المساء • ماذا انت فاعل بها ؟

سير دانييل : سأثبت انك لوسي دين • ان كنت لوسي دين • [تحدق فيه] •

سير دانييل : هل يعرف رسبي من انت ؟

السيدة دين : ماذا تعني ؟

سير دانييل : هل يعرف رسبي من انت ؟

السيدة دين : نعم — يعرف انني السيدة دين •

سير دانييل : قريبة فيليسيا هايندمارش •

السيدة دين : [بعد وقفة] نعم •

سير دانييل : اخبرت رسبي ، وهو احد معارفك ، ان فيليسيا هايندمارش كانت قريبتك ولم تخبري ليونيل ، بانك لم تخبريني ؟

السيدة دين : انا — انا — [تنظر اليه] لن اجيبك باكثر مما فعلت • لك ان تعتقد حسب ماتشاء ! لا اريد شيئا من معاونتك اكثر مما فعلت! دعني اذهب •

سير دانييل : [يوقفها] مامدى مايعرفه رسبي عنك ؟

السيدة دين : الم اقل لك انه يعرف انني السيدة دين ؟

سير دانييل : اينها المرأة ، انك تكذبين •

السيدة دين : [تهب في وجهه] كيف تجرؤ ؟ كيف تجرؤ ؟ [تقف في مواجهته]•

سير دانييل : [ينظر اليها وجها لوجه] • اقول انك تكذبين • انت فيليسيا هايندمارش •

ان هذه الفقرة ، تصبح مؤثرة ، في المسرح ، تأثيرا اصيلا ، وهي تفصح عن براعة جونز وادراكه الواعي ، ومع ذلك ، فنحن لانستطيع ، في الوقت نفسه ، ان نرصد هذه الفترة ، دون ان نضعها في سياقها من المسرحية التي لاتكاد تبرر عاطفيتها • ذلك ان ماضي السيدة دين ، لايكاد يشتمل على شيء مرعب مثير ، حتى اذا افسحنا المجال للمواضعات الاجتماعية في سنة ١٩٠٠، ثم انه ليس من ضرورة درامية لعودتها العاطفية الى ابنها في الفصل الاخير ولا للمسة اللطيفة التي تمثلها قبلة جانيت • لقد خاب جونز كما خاب بنيرو من عدة اوجه • صحيح انه كان يتميز بجدية هدفه ، واخلاصه الشديد دائما ، الا ان قوته ، بوصفه كاتبا دراميا ، كانت تشوبها انحدارات فجائية نحو العاطفية المتهافتة • بينما احساسه بالمسرح ، كان كثيرا مايقوده الى اوضاع مؤثرة بحد ذاتها ، الا انها لم تنسجم انسجاما كليا مع الاهداف الرئيسة لمسرحياته التي تبدت فيها • وفضلا عن ذلك ، فقد اظهر قابلية ضئيلة في التحرك مع مجريات عصره • ومع ان بنيرو افصح عن قوة تقل شأنا عن قوته ، فانه ، في المسرحيات التي كتبها بين (السيدة تانكري الثانية) و (القناة الوسطى) قد اظهر لنا ادراكا للاساليب المتغيرة وتصميما على تحوير المفاهيم السابقة بغية تلبية مطاليب الجمهور المتأخرة • ومع ان جونز كان فنانا بارعا ، ذا تفكير جاد فيما يخص الدراما ، واحد الذين وضعوا الاسس

المتينة لخلفائه ، فانه يبدو بعد سنة ١٨٩٦ ، منفصلا عما يحيط به ، بحيث لم يعد الا مجرد اثر من اثار الماضي • وبينما كان هذان الرجلان يعيدان الحياة الى مسرح التسعينات من طريق مسرحياتهما (الاشكالية) ، كانت ثمة حركة احياء مماثلة تفعل فعلها في المسرح الكوميدي • وبما ان بنيرو نفسه ، كما رأينا ، نال النجاح الثابت والمستقر بعدد من المسرحيات الهزلية ، بما فيها من التماع وفكاهة ، على الرغم من جديته ، فان جونز في (الكذابون) ــ ١٨٩٧ ــ قد استغل نوعا من الضحك ، لم يكن مسموعـــا الا نادرا فـــي دور العرض الانكليزية منذ عهد غولد سمث وشيريدان ، هذا الضحك غير الصاخب ، الذي لم يلازم انفجار المرح المتأتي من الاوضاع الهزلية ، او من النكات المكشوفة ، ذلك انه متأت من المسرة الملطفة التي تعقب المتعـــة العقلية • اذ ان في مشاهده تنبض روح الكوميديا ، التي تعرف بكوميديا السلوك بعد ان تم بعث الحياة فيها مجددا على نحو واضح جلي •

ومهما يكن من امر ، فان كتابا مسرحيين اخرين ، في الاساس ، هم الذين تزعموا بقوة حركة الكوميديا اثناء السنوات الاخيرة من القرن ، وفي مقدمتهم كاتبان بارزان • الاول هو جورج برناردشو ، الذي كتب عشر مسرحيات ، على الاقل ، قبل سنة ١٩٠٠ ، بيد انه ظل مغمورا في الوقت نفسه سواء اكان ذلك فيما كتبه من مسرحيات اجتماعية كـ (بيوت الارامل) ــ١٨٩٢ ــ و (حرفة السيدة وارن) ــ ١٨٩٣ ــ ام بسبب اعماله الابعث اثارة للسرور كـ (الاسلحة والانسان) ــ ١٨٩٤ ــ و (كانديدا) ــ ١٨٩٥ ــ و (تابع الشيطان) ــ ١٨٩٧ ــ و (قيصر وكليوباترا) ــ ١٨٩٩ ــ اما الكاتب الاخر فهو اوسكار وايلد ، الذي استولى على جمهور لندن بقوة صاعقة• ولو اغفلنا مسرحياته الجادة الضعيفةمن اضراب (فيرا) ــ او (الفوضويون)ــ المطبوعة في سنة ١٨٨٠ و (دوقة بادوا) ــ المطبوعة سنة ١٨٨٣ ــ و(سالومي) ــ المطبوعة سنة ١٨٩٣ ــ فان لدى الكاتب مسرحيات اربع اصيلة الاهمية

هي (مروحة السيدة وندمير) ــ ١٨٩٢ ــ و (امرأة غير ذات اهمية)ــ١٨٩٣ــ و (اهمية ان تكون جادا) ــ ١٨٩٥ ــ في الظاهر ، ان ثلاثا من هذه المسرحيات ليست سوى مجرد توسع للمسرحية العاطفية ، التي نالها التوسع من قبل. اما مسرحية (مروحة السيدة وندمير) فهي تروي لنا قصة بطلة فخورة ذات روحية رفيعة الشأن ، اسبغت اسمها على عنوان المسرحية ، مع انها لم تكن على علم بانها ابنة السيدة ايرلاين ، ذات الحياة الملطخة ، التي لم تكن معروفة لدى اية زوجة شريفة ، مما تسبب في تهديد اللورد وندمير . فانتشرت الاشاعات في كل مكان . وحين اجبرت السيدة ايرلاين وندمير على دعوتها الى حفلة في داره ، هددت السيدة وندمير المرأة المتطفلة بمروحتها ، اذا هي تجاسرت على الظهور مرة اخرى ، ثم تقرر ان تترك زوجها ، لترتمي في احضان رجل اخر ، كان قد اعلن عن حبه لها . وبعد ذلك تكتشف السيدة ايرلاين ماذا حدث ، فتسرع الى غرفة الرجل ، وتنجح في اقناع الزوجة على مغادرة المكان . ولسوء الحظ تدخل جماعة من الشبان الارستقراطيين الثملين ، فتجد مروحة السيدة وندمير مطروحة على كرسي، مما يجعلها تستغرق في المزاح ، بسبب علاقة السيدة الاخيرة باحد افراد الجماعة ، عندئذ تقرر السيدة ايرلاين بنبل ان تضحي بنفسها ، معلنة ان المروحة مروحتها . وعلى الشاكلة نفسها ، وضعت اسس مسرحيتي (امرأة غير ذات اهمية) و (الزواج المثالي) من حيث اعتمادهما على الاوضاع العاطفية والمشاعر الشجية احيانا . ان عبقرية وايلد بشكلها الغريب ، غير المتكامل اعانته على اسباغ روحية خاصة على هذه الاوضاع ، بحيث يعود الكاتب بنا الى كونكريف . ان العاطفية قضت على كوميديا السلوك في القرن الثامن عشر لكن وايلد كان يمتلك براعة ، لان يربط بين المتناقضات الظاهرية واللذعات اللفظية السريعة ، وبذلك ، ولاشك فتح الطريق للعناصر النفسية المثيرة للشفقة في الكوميديا .

ومع ما في اساس (اهمية ان تكون جادا) من بهجة وانعطافات ظاهرية التناقض ، وهجمات لفظية ، تنسجم جميعا مع منطلقها ، فان التصنع فيها مستغل عن سابق قصد ، ومن هنا فالعبث فيها يتخذ طابعا مهيمنا متكاملا كما تكون النقدات اللاذعة اللامسئولة سهاما موجهة بدقة •

فحين يجتمع شمل العذراوين ، يجري الحوار بينهما على الوجه الاتي :

سيسيلـي : ارجو ان اقدم نفسي لك • اسمي سيسيلي كارديو

غويندولين : سيسيلي كارديو ؟ [تتحرك باتجاهها وتصافحها] • ما اعـذب هذا الاسم ! امر ماينبئني باننا سنصبح صديقتين حميمتين • حبي لك اكبر من ان استطيع التعبير عنه • انطباعاتي الاولى عن الناس لاتخطىء ابـدا ••

سيسيلـي : ماالطفك حين تحبيني هذا الحب الجم ، ولما تتعرف على بعضنا الا في هذا الوقت القصير نسبيا • ارجوك ، اجلسي •

غويندولين : [مازالت واقفة] استطيع ان ادعوك سيسيلي ، اليس كذلك ؟

سيسيلـي : بكل سرور •

غويندولين : ستسميني غويندولين دائما ، الن تفعلي ؟

سيسيلـي : ان اردت •

غويندولين : واذن تقرر كل شيء • اليس كذلك ؟

سيسيلـي : ارجو ذلك [وقفة • تجلسان معا] •

غويندولين : لعل هذه فرصة مناسبة ، لاذكـر من انا • ابي هو اللـورد براكنيل • اخمن انك لم تسمعي باسم الوالد ؟

سيسيلـي : لا اظن ذلك •

غويندولين : انا مسرورة لان اقول : ان والدي غير معروف اطلاقا خارج نطاق الاسرة • ارى ان هذا ماينبغي له ان يكون • ان الدار ،على مايبدو ، هي المجال المناسب للرجل • وبالتوكيد ، حينما يتجنب الرجل واجباته المنزلية ، يصبح متخنثا ، اليس كذلك ؟ وانا لا احب ذلك • لان الرجال يصبحون جذابين كثيرا عندئذ •انالوالدة، التي لها اراؤها الدقيقة البارزة في التربية ، انشأتني لان اكون قصيرة النظر تماما • وهذا الامر جزء من نظامها • فهل ترين بأسا في ان انظر اليك من خلال نظارتي ؟

سيسيلي : غويندولين ، كلا ، مطلقا • انا متلهفة كثيرا لان اكون على مرمى النظر •

غويندولين : [بعد ان تمعن النظر في سيسيلي بعناية من خلال نظارتها] • انك هنا في زيارة قصيرة ، على ماأظن •

سيسيلي : كلا ، انا اعيش هنا •

غويندولين : [بعنف] • حقا • ؟ امك ، ولاشك ، او قريبة لك ، متقدمة في العمر تقطن هنا ايضا ؟

سيسيلي : اواه ، كلا • لا ام لي ، ولا اية قريبة ، في الواقع •

غويندولين : احقا ماتقولين ؟

سيسيلي : وصيي العزيز ، بعونة الانسة برزم ، هو الذي يتحمل عبء العناية بي •

غويندولين : وصيك ؟

سيسيلي : نعم • انا في وصاية السيد وردنك •

غويندولين : اواه ، من الغريب انه لم يذكر ان لديه امرأة قاصرة تحت الوصاية • فما اكثر ما ينطوي عليه من اسرار ! انه يزداد اهمية في كل ساعة • على اية حال ، انا غير متأكدة من ان الاخبار توحي لي بالمسرة الصافية • [تنهض متوجهة اليها] سيسيلي ، انـا متعلقة بك كثيرا ، فقد احببتك منذ ان التقيت بك • ولكني ملزمة بان اقر الان اني على علم بكونك تحت وصاية السيد ورذنك ، ومن ثم لايسعني الا ان اعبر عن رغبتي ، في ان يكون عمرك اكبر قليلا مما تبدين عليه ، والا تكوني على هذه الدرجة من الاغراء كما يدل مظهرك على ذلك • في الواقع ، لو تكلمت بصراحـة ـ

سيسيلـي : ارجو ان تفعلي ذلك • في تصوري ، ان المرء اذا ما كان لديه امر غير سار ، ينبغي له ان يكون صريحا كل الصراحة •

غويندولين : حسن • لأتحدث بكامل الصراحة • سيسيلي ، لكم كنت ارغب في ان تكوني في الثانية والاربعين من العمر ، كي تكون صراحتك اوضح مما ينبىء به عمرك الان • ارنست ذو طبيعة متينة قويمة• انه يمثل روح الصدق والشرف • ان عدم الوفاء بالقياس اليه، امر غير ممكن لانه خداع • ومع ذلك ، فان الناس ذوي انبل السرائر معرضون للتأثر بما يوحيه سحر الاخرين • ان التاريخ الحديث ، فضلا عن التاريخ القديم ، يمدنا بالكثير من النماذج المؤلمة ، بشأن ماشرت اليه • واذا لم يكن الامر كذلك ، فان من المتعذر قراءة التاريخ تمام التعذر •

سيسيلـي : ارجو المعذرة • هل ذكرت ارنست ؟

غويندولين : نعم •

سيسيلـــي : انه ليس السيد ارنست ورذنك ، الوصي علي • بل هو اخوه الاكبر منه سنا •

غويندولين : [تجلس مرة ثانية] • لم يذكر لي ارنست قط ان لديه اخا •

سيسيلـــي : انا آسفة ان اقول : انهما لم يكونا على وفاق •

غويندولين : اواه اذن هذا هو تفسير الموضوع • والان بعدما تصـــورت الامر ، انا لم اسمع قط أي انسان يذكر ان له اخا • يبـــدو الموضوع باعثا على الاشمئزاز بالقياس الى معظم الناس • سيسيلي لقد رفعت حملا ثقيلا مما كان يجثم على ذهني • ها انذا اكاد اقلق، سيكون من المرعب حقا ان تنعقد غيمة في اجواء صداقة كصداقتنا اليس كذلك ؟ طبيعي ان تكوني محقة تماما ، في ان السيد ارنست ورذنك ليس الوصي عليك ؟

سيسيلـــي : انا متأكدة كل التأكد • [وقفة] • انما انا التي ساصبح الوصية عليـــه •

غويندولين : [مشجعة] ارجو المعذرة ؟

سيسيلـــي [بشيء من الحياء ، دون ان تفقد ثقتها] • عزيزتي غويندولين • ليس من سبب بيني وبين ان ابوح لك بسري • من المؤكد ان جريدة بلدنا الصغيرة ، ستنشر هذه الواقعة في الاسبوع القابل• السيد ارنست ورذنك وانا تربطنا اواصر الخطوبة ، بغية الزواج•

غويندولين : [ناهضة بكل تأدب] عزيزتي سيسيلي ، لابد من وجود خطـــأ صغير ما ، على ماتصور ، انا مخطوبة السيد ارنست ورذنك، ان اعلان ذلك سينشر في الـــ (مورننك بوست) يوم السبت على ابعد احتمال •

سيسيلـــي : [ناهضة بكل تأدب] اخشى ان تكوني اسأت الفهم • ارنست تقدم بطلب يدي ، منذ عشر دقائق بالضبط • [تريها دفتـــر مذكرات] •

غويندولين : [تفحص الدفتر بعناية من خلال نظارتها] • الامرغريب جدا حقا ، لانه طلب مني ان اكون زوجته في الساعة الخامسة والنصف بعد ظهر امس • ان كنت تعنين بالتحقق من الواقعة ، فافعلي • [تعرض دفتر مذكراتها] • انا لا اسافر ابدا بدون دفتري هذا • على المرء ان يقرأ شيئا مثيرا دائما في القطار • انا اسفة جدا ، ياعزيزتي سيسيلي ، ان كان الامر مخيبا لظنك • لكنني اخشى ان اكون صاحبة الاولوية •

سيسيلـــي : سيحزنني الامر الى حد يتعذر علي ان اكشف لك طويتـــه ، ياعزيزتي غويندولين ، لو انه تسبب في فجيعتك الـــذهنية او الجسدية • الا انني اشعر باني ملزمة بالاشارة الى ان ارنست لو كان قد خطب ودك ، فقد غير رأيه على نحو واضح •

غويندولين : [مستغرقة في التأمل] لو كان المسكين قد وقع في فخ أي وغداحمق لاعتبرت من واجبي انقاذه حالا بيد قوية •

سيسيلـــي : [مفكرة بحزن] • مهما يكن الفخ التعس الذي هوى فيه عزيزي الصبي ، فاني لن اوبخه ابدا بعد عقد قراننا •

غويندولين : آنسة كارديو هل أنا الفخ الذي تلمحين اليه ؟ أراك وقحة • في مثل هذه الحال ، يصبح من واجب المرء اخلاقيا ، ان يدلي برأيه ، ففي ذلك مافيه من متعة •

سيسيلي : هل تقصدين ، آنسة فيركاس ، انني اوقعت ارنست في شراكي؟
كيف تتجاسرين ؟ هذا ليس وقت التقنع بقناع السلوك المهذب الشفاف • انني ان ارى مسحاة اسميها مسحاة •

غويندولين : [ساخرة] • يسرني ان اقول انني لم ار مسحاة قط • فمن الواضح ان محيطينا الاجتماعيين مختلفان كثيرا •

وهكذا ما ان انقضت السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر حتى تم احياء عنصري الفطنة والمأساة في المسرح • اما المسرحية الفكرية التي تعالج المشكلات الاجتماعية فقد انبثقت من التجارب العاطفية التي زامنت السنين السابقة ، وبينما اخفق الشعراء الدراميون ، اخذ الادباء الشبان يطورون شكلا جديدا من الفن المسرحي يعالج المسرحية الهزلية والخيالية المغالية والميلودراما ، اما الجمهور فقد استمتع بشكل طريف من الحوار الواقعي الجاد ، كما انتشى باستغلال التصنع لاغراض فكاهية مرحة • وهنا وضع الاساس المتين للمسرح الحديث •

الفصل السابع : الدراما في القرن العشرين

١ - اتجاهات متناقضة

ان كنا نبحث عن نعت ينطبق على المسرح الحديث ، فنحن مضطرون الى اختيار الصفة [انتقائي] • فليس من عصر افرز هذه الجمهرة المتعـددة والمعقدة من الاتجاهات المربكة • ففي غضون الدورين الاليزابيثي وعهـد العودة ، وغيرهما من الادوار ، كان ثمة ، ولاشك ، العديد مـن التأثيرات الخارجيـة المختلفة ، والتيـارات المسرحية المحلـية ، واذا ما قارناها بما يماثلها من ظروف في الفترة المحصورة بين ١٩٠٠ و ١٩٦٢ ، لوجدناها في الواقع ، منظمة وبسيطة •وهذا يعني انه من المناسب ان ننظر الى الدراما في هذه السنين الستين بصفتها وحدة واحدة ، بحيث يسعنا ان نرسم خطا واضحا يفصل بين المسرحيات التي انتجت في عهد ادورد الثامن وبين المسرحيات التي تنتج حاليا في عهد اليزابيث الثانية ، كما ينبغي لنا ان نرصد الاتجاهات الدرامية في غضون العقود الستة المعنية وما واكبها من تغيرات وانعطافات •

ومن اجل استيعاب تطور المسرح من سنة ١٩٠٠ فصاعدا ، يجب ان نضع نصب اعيننا امورا كثيرة يمكن ان نوجزها هنا • والعنصر الاساس ، في هـذا الشأن ، يتمثل في واقع مؤداه : ان القرن العشرين شهد ذروة المسرح التجاري، باعـتبارها استجابة لاسباغ الطابع التجاري على المسرح ، وانبثاق دور العرض التي يتوافر الخزين المسرحي فيها ، علما بان كل ذلك حـدث باستلهام من اعمال آني هورنيمان في مسرح الابي بدبلن (١٩٠٣) و(مسرح المرح)

ـ ١٩٠٧ ـ وجنبا لجنب مع هذا التطور في دور العرض لابد ان نقوم بعض الحركات المماثلة للحركات الدرامية • فثمة سنوات برز فيها مسرح المنوعات، ومع ان نتاجات هذا المسرح لم تكن تعنى ، في معظمها ، بالدراما بالمعنى الدقيق ، فان التمثيل الاعتيادي لهذه التخطيطات الصغيرة ، قد اسهم في توسيع شعبية المسرحية ذات الفصل الواحد ، وهي الشعبية التي تضافرت قوى اخرى على نشرها على نطاق واسع • وبضمن هذه الفعاليات ، تم توسيع فرق الهواة ، على نحو متنام جدا • طبيعي القول : أن الهواة كانوا فعالين في المسرح منذ القرون الوسطى ، ولكنهم لم يأخذوا عملهم مأخذا جديا الا في القرن العشرين ، حين مدوا يد المساعدة والتشجيع الى كتاب المسرح الشبان • ومرد ذلك جزئيا يعود الى تأسيس الفرق الهاوية ، التي لم يكن المقصود منها مجرد امتاع افرادها ، بل تقديم مسرحيات ، لم تجد فرصة لتقدم على المسرح المحترف ، لهذا السبب او ذاك ، ان هذه الفرق، في الواقع ، كانت فرقا ملحقة بـ (نوادي المسرح) التي قدمت منذ انشاء (الجمعية المسرحية) مسرحيات جديدة وقديمة ، الى اعضائها ، في الحفلات النهارية او في ايام الاحد • مهما يكن من امر فان الفرق الهاوية اتخذت لها طابعا خاصا يجعلها ملحقة بالحركة المسرحية ككل • ففي سنة ١٩١٩ اسس نوجينت مونك فرقة نوروج للتمثيل ، ثم وضع الاسس للمسرح ذي الطابع الاليزابيثي في مادر ماركت • وقبل ذلك بوقت قصير ، أي في سنة ١٩١١ ثم تأسيس (مسرح الشعب) في نيوكاسل • ومن فرقة الجوالة الهاوية المعروفة بـ (فرقة الحجاج) نهض مسرح السير باري جاكسن في برمنكهام • وقد اعترف جيوفري وتورذ باهمية فعاليات هذه الفرق الهاوية ، التي وضعت الاسس لتكوين (عصبة الدراما البريطانية) في سنة ١٩١٩ ، من اجل مد يد

العون لتلك الجهود الهاوية تشجيعا لها للقيام بمهام اكثر جدية • ثم تأسس (اتحاد الدراما الاسكوتلندية) باهداف مماثلة شمالا خارج الحدود • ومنذ عهد مسرحيات الاسرار ، اخذ الهواة يسهمون اسهامات حقيقية في العمل المسرحي ككل •

وفي الوقت نفسه ، اخذت التطورات الخارجية الاخرى تفعل فعلها في المسرح • فقبل سنة ١٩١٤ بقليل بدأت السينما الصامتة تؤثر في الجمهور • ثم سرعان ما اخذت (قصور السينما) الفخمة بالظهور في ارجاء البلد عامة ، محطمة في طريقها ، اثار المسرح الملكي القديم وتقاليده • وفي الثلاثينات انتشرت الافلام الناطقة على نحو مهيمن ، حتى حل التلفزيون لينافسها وجها لوجه •

ان مسارح المنوعات والافلام ، كانت لحد ما مسئولة عن انتشار (موظة) مايعرف بمسرحيات (الريفو)[١] في خلال منتصف هذه الفترة ، ثم ان المسرحيات الاخيرة اسهمت اسهاما كبيرا في تطوير اساليب جديدة تتعلق بالدراما الموسيقية ، والعديد من تلك الاساليب مصدره نيويورك وغيرها من المدن الاجنبية • ومن الواضح ان مناقشة المسرحيات الموسيقية ومسرحيات (الريفو) على نحو مناسب غير ممكنة ضمن حدود هذا الكتاب • بيد ان اية محاولة لعرض صورة المسرحية بشكل ملائم ، في غصون القرن العشرين، ينبغي ان تأخذ بنظر الاعتبار المسرحيات التي نوهنا عنها • وربما يصح القول: ان المسرح الانكليزي، لم يعن في أي وقت مضى عنايته في هذه الفترة بالحركات الدرامية خارج حدود الوطن • فقد كان الاليزابيثيون على علم بعض الشيء بالدراما الايطالية في القرن السادس عشر كما كان راسين وموليير معروفين، وقد كان لشلر وكوتزبو تأثيرهما في نهاية القرن الثامن عشر • وفي خلال القرن

---

(١) عمل مسرحي يتألف من مزيج من الحوار والرقص والغناء ، يستهدف السخرية ، المورد

التاسع عشر ، اقتبست المسرحيات الفرنسية بحرية لتتلاءم مع المتطلبات الانكليزية • كل هذه الامور كانت تجري عرضا لحد كبير • اما في القرن العشرين ، فاننا نرصد محاولات مدروسة مقصودة لمعرفة كل شيء عما يجري في الخارج • اذ تمت ترجمة العديد من المسرحيات ، بينما خصصت العشرات من الكتب والمقالات لشؤون المسرح في كثير من الاقطار الاجنبية • وهكذا فان الكتاب المسرحيين من اضراب سترندبرغ وتشيخوف وتولر اصبحوا يعنون بالقياس الى المؤلفين الانكليز الدراميين ، اكثر مما كان يعني موليير وراسين بالنسبة الى كتاب مسرح (العودة)، اننا الان معنيون لا بمجرداقتباس بعض المسرحيات المنتقاة اعتباطا ، بل بمحاولة اكتشاف المواقف الدراميـــة الاساسية • ففي غضون القرن العشرين ، أي منذ ان كان ابسن معروفا معرفة نسبية الى الزمن الذي اصبح فيه بريشت الكاتب المنقطع النظير ، اخذت طليعة المثقفين الانكليز تلتزم بسلسلة مستمرة من الاكتشافات المثيرة على نحو مباشر ، الا ان بعضها قد نحي جانبا بعدئذ • وفي الوقت الراهن ، ازداد الاهتمام النهم بالاساليب الانتاجية التي قدمها ستانسلافسكي وميرهولد وهذا وذاك من الرجال ، وفي اغلب الاحيان كانت صنوف الاداء الشخصي غير متناسقة العناصر وذات مصادر مختلفة ، دونما تماسك •

ومن نافلة القول ، ان المسرح في هذه الفترة ، قد تأثر اعمق التأثــر بالاحداث التاريخية والاتجاهات العلمية التي اربكت حياتنا وغيرتها • ان حربين عالميتين ، لم يمرا دون ان يضعا بصمات تأثيرهما على المسرح • وفي الوقت نفسه ، ينبغي ان نرصد الواقع الغريب الذي مفاده : ان الحربين الاولى (١٩١٤ــ١٩١٨)والثانية (١٩٣٩ــ١٩٤٥)لم تستطيعا فتح فجوةفيالتطور الدرامي كما كان الامر متوقعا • ومع ان الحرب الاولى شجعت مــديري المسارح على اللجوء الى مسرحيات خفيفة وتافهة ، ومع ان قنابل الحرب الثانية ، في سنواتها الاخيرة ، تسببت في غلق بعض دور العرض ، فاننــا

لانستطيع ان نرى أي فرق متميز بين الكتابة الدرامية التي سبقت سنة ١٩١٤ وبين تلك التي اعقبت سنة ١٩١٨ مباشرة او بين سنة ١٩٣٩ وسنة ١٩٤٥ مباشرة • وبينما يجب ان تؤخذ الحربان بنظر الاعتبار ينبغي لنا الا نتحدث عن المسرح (ماقبل الحرب) و (مابعد الحرب) • كأن هذين المصطلحين ينطبقان على اسلوبين متميزين • اما التأثير الاكبر في المسرح ، فهو يتجلى في تطور الفكر العلمي والممارسة المترتبة عليه ، ولو ان هذا التأثير غير ملموس بحيث يعسر توضيحه ايجابيا • ومما لاريب فيه ان الواقعية ، في شكليها المبكر والمتأخر ، مرتبطة بتطور الفكر العلمي ، بينما المزاج الذي تعبر عنه المسرحيات المكتوبة مابين ١٩٥٥ و ١٩٦٢ ، يمكن ان تقتفى اثاره انطلاقا من مجموعة مصادر : منها توطيد كهنوت علمي لايعتمد على العنصر الغيبي ، والمفارقة بين الغسالات الالية والقنابل الذرية ، والتناقض الساخر بين سيطرة الانسان على جزء من الفضاء خارج الكرة الارضية وبين امتداد الكون الابدي اللامحدود ، البعيد عن السيطرة والتصور • ومن البديهي ، في هذا الحشد من الاضطراب ، الذي تتقاذفه الاوضاع والتأثيرات المتناقضة ، الا يكون من الممكن التحدث عن اسلوب حديث سائد في المجال الدرامي • صحيح انه في الدراما المبكرة والمتأخرة ، تبين وجود اتجاه في بعض المحافل ، يفصل مابين المسرح (غير التجاري) وبين المسرح (التجاري) بما يتضمنه ذلك الامر من نتائج ، تصريحا او تلميحا ، مفادها : ان المسرح غير التجاري له افضليات غير منكورة بالقياس الى المسرح التجاري ، الا أن الافتراض قبل ان يغوينا بالانصياع له ، تقتضينا الحال ان نتوقف لحظة لنلوذ بشيء من التحفظ والحذر • فبينما يمكن الاقرار بان دور العرض المبكرة ، بما فيها من خزين درامي ، قد حفزت عددا كبيرا من كتاب المسرح الشبان على العمل ، الا ان هؤلاء لم يستطيعوا الاستحواذ على انتباه الجمهور في (لندن ـ ويست

ايتد) كما ان بعض المسرحيات التي جرى الحديث عنها كثيرا في السنين المنصرمة ، قد قدمتها دور العرض غير التجارية • اما المسح الموضوعي للعمل الدرامي في القرن العشرين ، فهو يثبت بجلاء ان دور العرض التجارية كانت مسئولة عن تقديم اعمال مسرحية عديدة للجمهور ، ذات تفرد وتميز في هذا العصر ، ومن ثم لايصح وضع حد دقيق بين هذه المجموعة من الكتابات وبين غيرها ، لان ذلك مدعاة للتسرع •

واذا امعنا النظر في انجازات العصر الدرامية ككل ، فاننا لانستطيع غير لفت الانتباه الى اتجاهات عامة قليلة ، ومنها التوطيد المؤكد للمسرحية الواقعية النثرية ، التي تعنى احيانا ، بالعلاقات الشخصية بين الشخوص ، واحيانا بالصور المسرحية للقوى الاجتماعية الاوسع نطاقا ، مع التركيز على (الافكار) • مهما تكن الحال ، من الضروري التوكيد مرة اخرى على ان (الواقعية) في المسرح ليست سوى مصطلح نسبي • وحتى الان ، بعد ان اخذ المسعى الواقعي مجراه خلال العديد من الاجيال ، مازال الجدل الفعال قائما عما يعنيه ذلك المصطلح حقا •

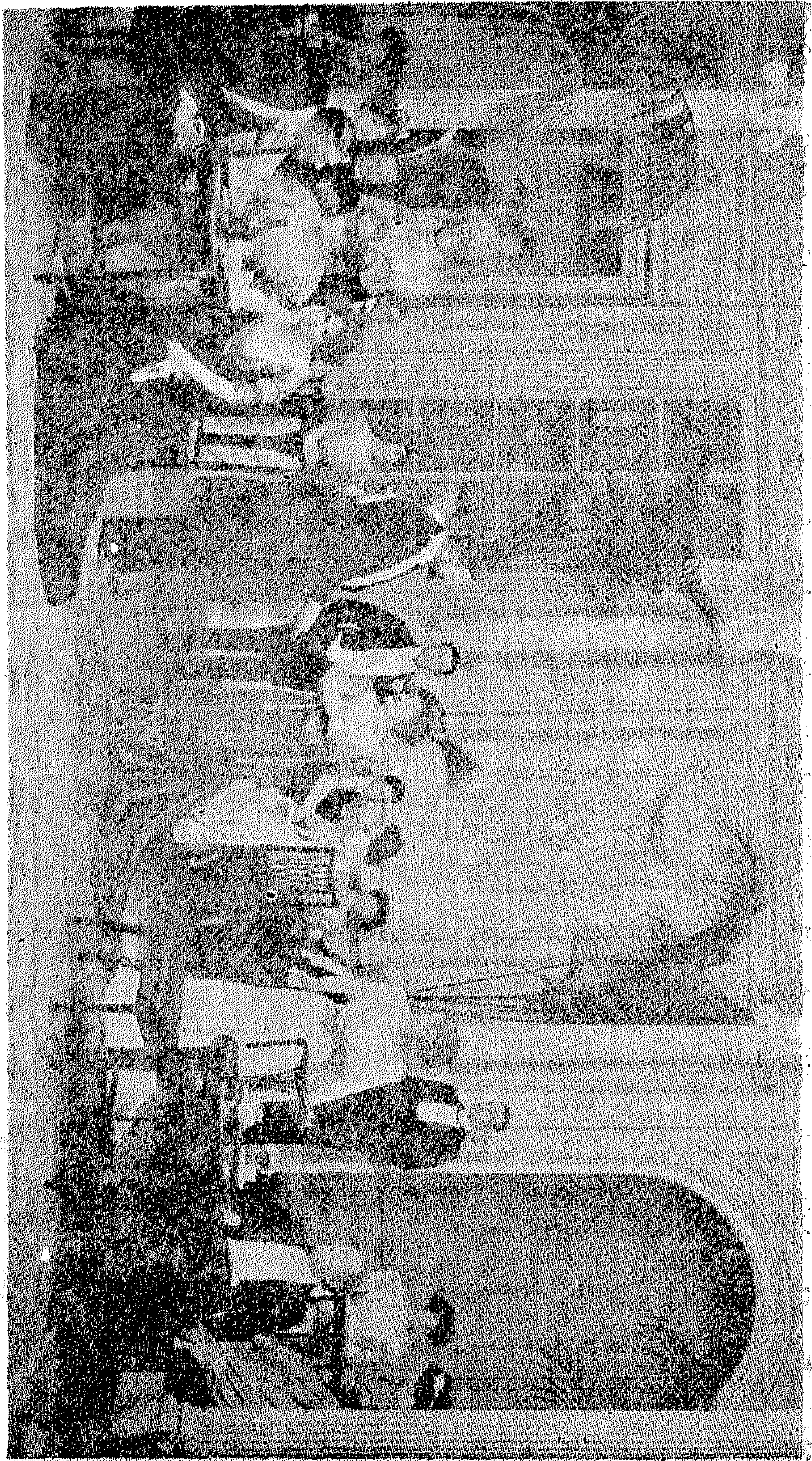
وفضلا عن هذه الملاحظة ، من الضروري ان نشير ايضا ، الى انه ، في السنوات الخمسين هذه جرت محاولات دائبة من قبل العديد من الدراميين سعيا وراء التجريب ودفاعا عن مسرحيات تم بناؤها على وفق نماذج مختلفة• فالمسرحيات الفنطازية والرمزية والشعرية تعايشت جميعا مع المسرحيات (الطبيعية) و (الواقعية) • وبقدر مايخص الامر المسرح الشعري ، نحن مضطرون الى الاعتراف بان عدة مسرحيات كتبت وفق هذا الاسلوب ، في غضون السنين الماضية ، قد كانت اقرب ماتكون اتصالا بالتوفيق الاصيل ، اكثر من المسرحيات الشعرية التي كتبت في الفترة الواقعة بين القرن السابع عشر وبين عصرنا الراهن •

ان بعض الكتاب ، الذين كانوا اشد ايغالا في (الخيال) في مسرجياتهم ولاسيما الذين كتبوا حوارهم شعرا ، جاهدوا الى ان يعودوا بابصارهم الى النوع المأساوي الذي شرفه الزمن بتقادمه ، غير ان محاولاتهم ، في هذا الاتجاه ، كانت محاولات مشتتة ، وغالبا ما كانت غير واثقة من مواطىء اقدامها ، وبسبب ذلك ، فان المجال الوسط في الدراما هو المجال المميز للعصر • ومن ثم ،فان الاغلبية من الاعمال المسرحية السابقة كانت تحدد تحديدا دقيقا وفق (الانواع) التي ترد اليها ، في حين ان اغلبية مسرحيات القرن العشرين لاتتجاوز اسم (المسرحيات) اذ يمتزج فيها من حين لحين ماهو مضحك وجاد ، وهي بصورة عامة (على الاقل في العقود المبكرة من هذا القرن) تسلك طريقا معتما بعيدا كل البعد عن حدة المأساة العاطفية • طبيعي ان الكوميديات والمسرحيات ازدادت كما خلال هذه السنين ، الا ان المأساة تلاشت عمليا •

اما ثيمات كتاب المسرح في هذا العصر ،فكانت تنحو منحيين يتمثلان في المجالين الاجتماعي والتمرد الجنسي • على حين ان كلمة (حديث) التي تبودلت بحرية في اوائل القرن ،مابرحت ان صارت مثالا يحتذى من طريق استخدامنا المبتذل لكلمة (معاصر) حتى اصبحت مثار عناوين العديد من المسرحيات من اضراب (الاخلاق الجديدة) و (الخطيئة الجديدة) و (الجيل الجديدة) و (الفكرة الحديثة) بحيث ان كلا منها يروي قصته الخاصة • وهذا الاتجاه ادى الى امرين : ففي المقام الاول ، ظهرت دلائل في بعض المحافل تشير الى ان الجودة الدرامية هي اقل شأنا من الموقف الاجتماعي الذي يتخذه كاتب ما ، وفضلا عن ذلك ، ثمة ميل للحديث عن المسرحيات ، لابصفتها جيدة او رديئة ، بل بصفتها (حديثة) او (قديمة) وفي المقام الثاني ، ادى التمرد ضد المواضعات الفكتورية ، ضد سلطة الاب ، ضد الحب الرومانسي، ضد انواع الظروف ، الى سياسة تكتيكية تعتمد المباغتة • ان هذه الحركة

بحد ذاتها ليست موضع ادانة ، غير ان تكتيك المباغتة يتمثل في انه يجب ان يستمر ويتوسع ، وبمرور السنين ، من المرجح ان يتعود الجمهور على هذه الوسيلة ، حتى ينتفي التأثير المقصود ، فيتحول الى مشاعر الملل في نهاية المطاف • فمنذ عدد قليل من عقود الزمن ، كان شو يذهل جمهوره باقحام كلمة (مخزٍ) في حواره ، غير ان خلفاءه ، في السنين المنصرمة ،استغلوا كلمات اشد تطرفا ، بعرض شخوص على المسرح لاتستطيع الهيمنة على وضائفها الطبيعية ، الى حد التطرق الى امعائها • الخلاف ، هنا ، لايكمن في اهداف الكتاب الدراميين ولكن في طبيعة موضوعاتهم المطروحة ، اما تأثير كلمة (مخز) البريئة نسبيا ، فكانت اشد وقعا من مجموع المؤثرات التـــي تعتمد المباغتة ،في المسرحيات المتأخرة •

لعل في هذا الامر كله مايشير الى الصفة المميزة الرئيسة التي ينفرد بها هذا العصر المسرحي• كان جمهور لندن المسرحي، في سنة ١٩٠٠ جمهورا واسع النطاق ، كما كانت المسارح ، في المقاطعات مزدهرة • واليوم ، وقد توسعت العاصمة توسعا هائلا، بحيث استضافت الوف الزوار من الخارج ، كما ازدهرت الــ (ويست ايند) ازدهارا معقولا ، فان ، مما لاشك فيه ، ان الجمهور المسرحي ككل آخذ بالتدهور • وعلى الرغم من فعاليات دور العرض قــل الاهتمام بصورة جدية بالمسرح في الاقاليم • ان امورا كثيرة ، ولاشك ، مسئولة عن هذا التدهور • فقبل سنة ١٩١٤ اخذت السينما الصامتة تجتذب الجمهور بعيدا عن المسرح • وفي غضون الثلاثينات جاء دور الافلام الناطقة• اما ،فيخلال العشراو الخمس عشرة سنةالماضيةفقد اجتاح التلفزيون البلاد• لسنا بحاجة لكي نحاول ان ننكر ان المغريات المنافسة للمسرح ، قد كان لها شأن كبير في الصعوبات التي تواجهها عدة مسارح من اجل لم شمل مايتيسر من الجمهور لتغطية التكاليف • وفي الوقت نفسه ، يمــكن ان نفترض ان عنصر التمرد في دراما العصر قد يكون مسئولا جزئيا • فمنذ



نهاية العهد الفكتوري والى الان اظهر العشرات من كتاب المسرح رغبتهم في عرض العنصر التعليمي ، فيما قدموه او يقدمونه ، لاتضمينا وتلويحا ، بل باسلوب مباشر ، صخاب . وتتيجة ذلك ، تضاءلت نوعية الترفيه والامتاع . على اية حال ، ان المترددين على المسرح ، يذهبون عادة الى المسرح ، من اجل المتعة ، وهم متهيئون لان يثاروا بالحوادث المأساوية الاصيلة ، وان يقعوا في شباك العقد التي تستغرق مشاعرهم ، وان يأسرهم الحوار المتألق ،وان تستحث ضحكاتهم من طريق المفاهيم الكوميدية . اما مايزعجهم فهو التفاهة والوعظ . مشكلة المسرح في العصر الحديث لاتتمثل في شيء كما تتمثل في الفجوة المتوسعة بين الامتاع والتعليم ، مما يؤدي الى نوعين من التمثيل هما التمثيل (الشرعي) و (اللاشرعي) كما هي الحال في انتاجات القرن التاسع عشر ، التمثيل المستلب من كل اهمية معمقة ، الذي هدفه الاثارة او الضحكة الفارغة والتمثيل الذي يخضع الامتاع لغاية ثقافية ، او لغاية سياسية في اغلب الاحيان . وبالنظر لهذا الامر ، ليس من المستغرب ان يتضاءل حجم الجمهور . ذلك ان المتعة اللامبالية يمكن الحصول عليها بسهولة وبصورة رخيصة اكثر من السينما والتلفزيون ، على حين تظل المسرحيات الجادة بحاجة الى الحدة والاثارة . ومن ثم فـ (الازمة في المسرح) التي جرى عنها الكثير من الحديث في العقود الستة الماضية ، هي ازمة مثارها دار العرض والظروف الخارجية على حد سواء .

٢ ــ الدراما الاجتماعية الواقعية

في محاولتنا مسح المسرح في غضون مجريات القرن العشرين ، ينهض التنوع المربك للاساليب والتأثيرات ليجعل من العسير جدا تصنيف العديد من كتاب المسرح الذين قدموا اسهامات مهمة للمسرح ، لكن يمكن رسم صورة عامة على نحو مؤثر لتركيز الانتباه على مجالات رئيسة ثلاث سبق لنا ذكرها هي ــ مسرحيات (المشكلة) التي انبثقت من التقاليد المحلية والتي

اطلق عنانها بنيرو وجونز ، بعد ان اغتنت وعيا باعمـــال ابسن واتباعه ، والمسرحيات التي كانت تعنى بالاهداف (الشاعرية) الخيالية ، وتلك التي كانت تنهج نهج الكوميديا ، في مختلف صورها • وفي هذه المجالات تبدو اساليب المؤلفين متنوعة مختلفة ، باشكال تتباين عما كانت عليه الحال بالنسبة الى الكتاب في الماضي • وبالتالي تبدو فرصة التفريق بين هذا المجال وذلك اصعب منالا مما كان الوضع عليه مثلا بالنسبة الى الكوميديا والدراما البطولية اثناء عودة الملكية ، وحتى عند مقارنتنا بين كوميديات السلوك في القرن السابع عشر وبين الانواع الكوميدية الاخرى في تلك الفترة • غير ان ثمة مسوغا ماثلا لتناول الصلة الوثيقة بين مسرحيات هؤلاء الكتاب وفـق (المدارس) المطروحة بحيث يمكن رصدها في ضوء هذه الصلة •

اما في غضون العقود الاولى من هذا القرن ، فان الدراما الاجتماعية قد اتخذت موضعها من الصدارة • ففي سنة ١٩٠٦ ظهرت مسرحية (الصندوق الفضي) وبهذه المسرحية وطد جون غالزورذي مكانته مباشرة باعتباره قوة درامية مرتديا الرداء الذي قلده بنيرو وجونز ، ولكنه وضعه على كتفيه بشكل اخر • هنا ، الرصد لايتعلق بسيدة سيئة الحظ ، تتجاهل مواضعات المجتمع، ولا بالناس المرائين الذين يتعكزون على الدين ، انما نحن في مواجهة دراما تسعى لان تؤثر تاثيرا مسرحيا من خلال ظروف اجتماعية لا من خـــلال افرازات شخصية • ذلك ان شعار المؤلف كان يتبنى القول المأثور : (قانون للاغنياء وآخر للفقراء) • يتصرف جاك بارثوك ابن الغني تصرفا رديئا كما يتصرف جونز التعس ، الا ان الاول ينجو من ورطته دون عقوبة ، بينما الثاني يذهب الى السجن • ومن هنا ، فان الظروف ، وليست الارادة الانسانية ، هي التي تتحكم في الامر • فهذا هو قانون المجتمع • ان كل شخص تبعا لذلك يدرك الحقيقة : ففي مشهد محكمة الشرطة ، يصب القاضي اتهامه على جونز بقوله انه (مثـــار ازعـاج للمجتمع) عندئـــذ يلوذ جاك بابيه قائـــلا :

(ابت ، هذا ما قلته لي انت بالذات) الا ان غالزورذي يتجنب بعناية ادانة الاشخاص بصورة فردية ، ومن ثم يصبح الكيان الاجتماعي غير المرئي بطل مسرحيته ، بحيث يبدو الاحساس بالهدر من محصلة المسرحية امرا محتما .

ان تجربة غالزورذي الاولى اعقبتها تجارب اخرى كثيرة ، تمثل فيها الهدف نفسه ، في (الصراع) — ١٩٠٩ — و (العدالة) — ١٩١٠ — و (الحمامة) — ١٩١٢ — و (الابن الاكبر) — ١٩١٢ — و (الهارب) — ١٩١٣ — و (الرعاع) — ١٩١٤ — و (لعبة النصب والاحتيال) — ١٩٢٠ و (الولاءات) — ١٩٢٢ — انه في (الصراع) لايجعل انطوني مديرا للشركة ولا روبرت قائدا للعمال ، مع انه رجل يتحكم في الاحداث . ان كلا منهما ، ولاشك ، يمتلك ارادة فولاذية ، وكل منهما يقرر ان يصارع الى النهاية المريرة ، بيد انهما لايرسمان بتعابير بطولية فردية . اذ ان احدهما يستمد قوته مما يدعى الايمان الرأسمالي ، والاخر مما يؤمن به المتمردون . وبالاساس ، فان كلا منهما لايستطيع ان يفعل شيئا بخلاف مافعله بالذات . اما خاتمة المسرحية فانها تحقق حرافة وتوهجا ، بعد كل المأساة التي سببها الصراع ، فتعود بتعابير هذا الصراع الى تلك التي بدت اول الامر في المسرحية. يقول :

هارنيس : (امرأة ميتة . ورجلان من افضل الرجال ، محطمان) :

تيتـــش : [يمعن النظر في هارنيس .يثار فجأة] . الا تعرف ، ياسيدي . ان هذه التعابير هي التعابير التي وضعناها معا . انت وانا . وضعناها للجانبين قبل ان يبدأ الصراع ؟ كل هذا كل هذا ولكن لماذا ؟

هارنيس : [بصوت مروع بطيء] . من هنا تتأتى النكتة. [اندروود ، دون ان يخلف الباب وراءه ، يلوح موافقا مصدقا] .

ففي مسرحية (العدالة) ليس مصير فالدر التعس هو الذي يؤثر فينا، بل الهدر الذي يواكب دورة دواليب العدالة الجبارة هو الذي يفعل فعله

فينا ، ومزاج يماثل ذلك المزاج هو الذي يثار في مسرحية (الرعاع) • امـا (الحمامة) و (الابن البكر) و (والهارب) و (الولاءات) فهي متشابهة في جعل الايمان سيد الانسان • ففي احداها تعالج العقدة مسألة التشرد ، وفي الثانية تطرح مستويات الاخلاق ، وفي الثالثة يكون مركز المرأة موضع التناول ، وفي الرابعة يعرض الغرور القومي والمواضعات الاجتماعية ، وفي جميعها تهيمن القوى المجردة ، لا الاشخاص الذين تقف هذه القـــوى وراءهم •

كان غالزورذي ، في مجال مهمته الدرامية ، متمكنا من الاستحواذ على مزايا اصيلة • اذ كانت نظرته للحياة انسانية عميقة ، وكان يسعـــى لتبني موقف موضوعي بكل مايستطيع من حول ، ومن هنا نجده بطيئا فـــي ادانة الافراد ، مفضلا ان يوازن بين الرذائل والفضائل ، كما لم يكن عاطفيا في طريقة تناوله ، اذ قلما اعتمد على المشاعر المشجية من اجل التأثير في مشاهده • كما كان يمتلك حسا ممتازا بالمعمار الدرامي ، ومع انه لم يكن يركز على الافراد ، فانه كان يتمتع بقوة يستطيع ان يضفيها على الشخوص التي يتناولها • اما عدم تمكنه من ابداع اعاظم الامور مما استطاع انجازه فمرده الى نوع الدراما الذي اختاره لا الى اي ضعف فيه • وفي الاساس كان ينوي ان يصوغ مآسي منزلية او اجتماعية ، بدلا من التركيز علـــى الشخصيات الكبيرة التي طلع بها شكسبير ، ذلك انه كان يسعى الى ان يعبرعن القوى غير المرئية التي تضع الانسانية في قبضتها • ان شخوصه شخوص اعتيادية ، من الرجال والنساء ، حتى لو كانت تلك الشخوص من (افضل) الانواع • ذلك ان تركيزه لم ينصب عليها ، بل على (الصراع) و (العدالة) و (الولاءات) • انه يفعل ذلك حتى حين يركز على شخصية البطل فـــي مسرحية (الانكليزي العجوز) ــ ١٩٢٤ ــ اذ اننا نشعر ان قوام الرجل يشتق وجوده من المحيط الذي تضافر على تكوينه ، لا على شخصيتــه

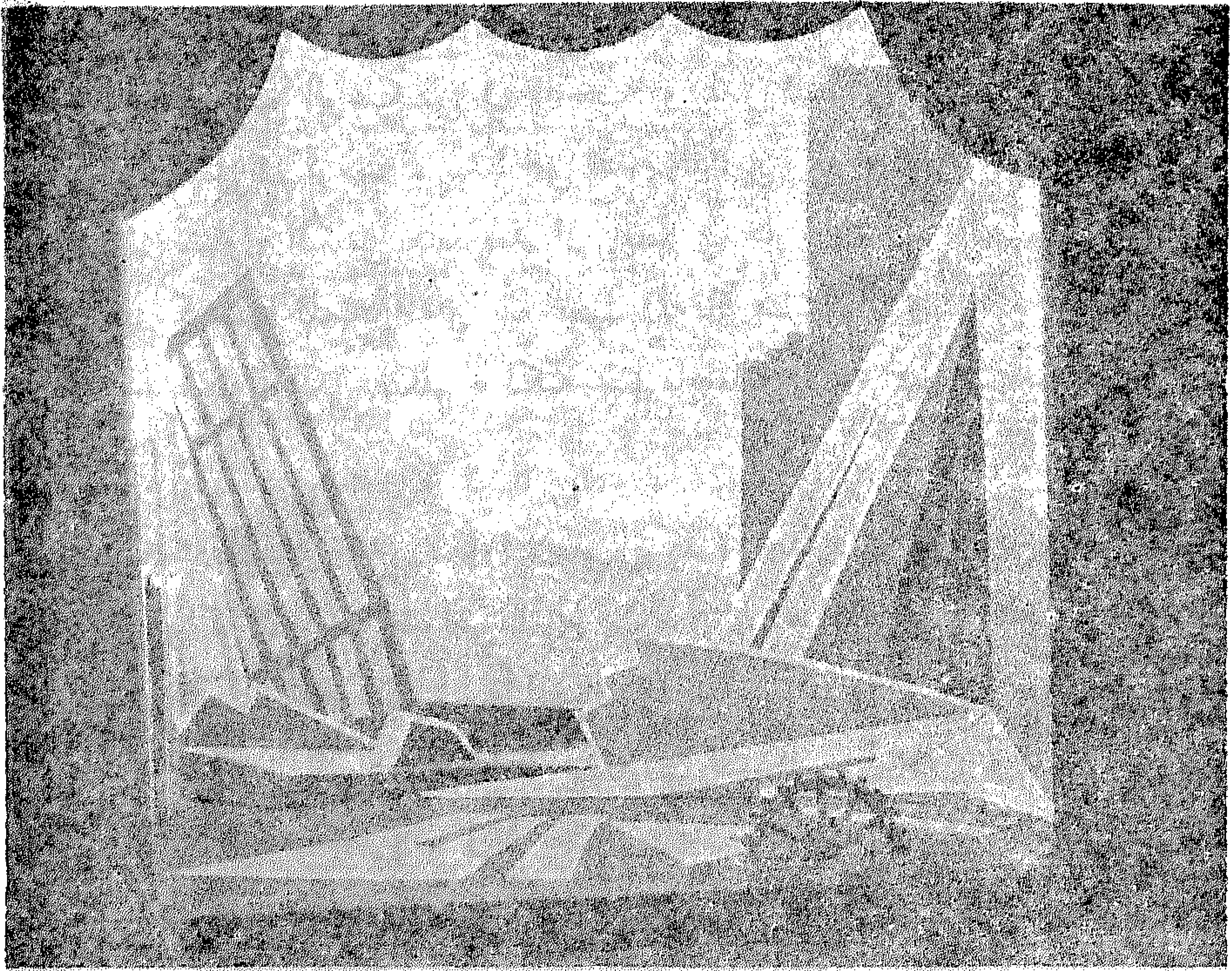
المنبثقة من دخيلة نفسه • وقد بدا ، في وقت ما ، ان غالزورذي في مسعاه ، كان في الواقع على عتبة نوع جديد من المسرح المأساوي ، الذي تكيف لان يتلاءم مع متطلبات عصره ، يختلف في وجهة النظر والظروف عن العصرين الاثيني القديم والاليزابيثي • اما الان ، فينبغي ان نعترف ، على اية حال ، بانه لم ينجح بالوصول الى هدفه ، لان على المسرح الواقعي النثري ، بحكم الضرورة ، ان يتخلى عن كل امل للوصول الى مجال المأساة • ذلك ان المأساة تتطلب رؤيا ميتافيزيقية ، وليس موقفا اقتصاديا وماديا • ذلـــك ان التعبير عنها بحاجة الى الحدة والتغلغل الشاعري ، اذ هما امران جوهريان لان المأساة تستند الى العواطف ، بينما الحوار النثري الاعتيادي ، يخيب حتما عندما يتطرق لاكتشاف العواطف • وهذه الخيبة تجد لها توضيحا جليا في مسرحيات غالزورذي ، من خلال استخدامه لطريقة معينة • ففي مسرحية (العدالة) استطاع مشهد زنزانة فالدر الصامتة ان يذهل الجمهور في سنة ١٩١٠ ، اذ كان له كل انواع المسوغات ، لان هدف المؤلف ، لايمكن انجازه الا من خلال العرض المرئي لحالة السجين المعزول عزلا تاما عــن اصحابه ، الا ان المشاهد الصامتة العديدة او الاحداث في مسرحياتــه الاخرى ، بدلا من ان تستطيع ان تعبر تعبيرا مؤثرا من خلال الفعل بالكلمات ليست سوى اعترافات ، في الواقع ، عن العجز التام ، الذي تمثله الواسطة النثرية • ولما كان الكاتب غير مؤهل لاكتشاف الكلمات التي يمكن مــن خلالها اثارة العواطف التي يرغب في اثارتها ، فان مسرحياته تنتهي حيث تنتهي التعليمات المسرحية •

ففي (الهارب) نقرأ مايأتي :

[السيدان الاشقر والاسمر تسللا من الغرفة ، وعلى حين غرة انبثق صوت حاد النبرة من خلال ضحك حفلة العشاء ، جاء فيه : (لقد مضيا !) في الوقت الذي فيه يجلجل صوت البوق على نغمات الاغنية القديمة : « هذا

يوم لابد ان يموت المهر فيه !» وتتصاعد النغمات اعلى فاعلى برقة وعذوبة كأن روحا من الارواح تغادر هذا العالم ، حتى يغرق الصوت مرة اخرى في صخب الضحك • يغطي (الشاب) عينيه بيديه ، ويرسم ارنود علامة الصليب على صدره بحرارة ، ويقف اللورد المضنى محملقا ، وهو يدعك زهرة الغاردينيا بين اصابعه ، بينما المرأة تنحني فوق كلير مقبلة جبينها] •

كما نقرأ في (الرعاع) :



[يترنح الجميع خائفين باتجاه النافذة • احدهم يطفىء الانوار ، وفي الظلام يتلاشى الحشد على عجل • جثمان مور مسجى في ضوء مصباح صيني وحيد ، بين غمغمة الكلمات (ياللشيطان المسكين ! لقد واصل تنفيذ مهمته الى النهاية) • يلتقط مسئول الطلبة العلم البريطاني المتروك على الارض

ويضعه على صدر مور • ثم مايبرح هو الاخر ان يخرج بسرعة • يظل جثمان مور في موقعه من الضوء • ويستمر الضجيج في الشارع بالتصاعد •] ونقرأ في (رجل العائلة) •

[وبينما (الرجل) يقوم بما يقوم به ، ينفتح باب البهو بهدوء • وتدخل السيدة بلدر دون ان يستمع اليها • وبيدها حقيبة عمل • تتحرك السيدة ببطء نحو المائدة ، وتقف بازاء الرجل ناظرة اليه • ثم تتوجه الى الستائر فتنظمها بصورة ميكانيكية دون ان ترفع عينيها عن بلدر الذي يتقدم الى المائدة فيسكب قليلا من الوسكي في قدحه • بلدر الذي يحس بوجود السيدة ، يتململ في كرسيه ، بينما هي تقدم الكأس اليه • يجلس بلا حراك لحظة ، ثم يتناول الكأس منها بعد ان يعصر يدها • تذهب السيدة بلدر بصمت الى كرسيها المعتاد الذي يقع تحت المدفأة مباشرة ، وتبدأ بالحياكة• يجري بلدر محاولة لكي يتكلم • لكنه عبثا مايفعل ذلك • فيجلس ليدخن بغليونه] •

ان جملة (يجري بلدر محاولة لكي يتكلم) بحد ذاتها يمكن ان تعتبر شعارا للتعبير عن الضعف الدرامي الذي يلازم النثر الواقعي • ان الخطأ ليس خطأ غالزوورذي ، عندما لايستطيع ايصال العاطفة المنشودة التي تثيرها هذه المشاهد عن طريق الكلمات • الخطأ يكمن في الشكل بالذات ، وكل كتاب المسرح الذين تبنوه مضطرون الى ان يحنوا هاماتهم لتحديدات هذا الشكل • كان العديد من هوءلاء الكتاب ماثلين في اوائل هذا القرن • فقد بدأ هارلي غرانفيل ــ باركر عمله الفني في وقت سابق بعض الشيء بالقياس الى غالزوورذي ، بمسرحيته الاولى (ديك الرياح) التي كتبها بالتعاون مع برت توماس والتي انتجت سنة ١٨٩٩ • اما عمله المهم الاول فكان يتمثل في مسرحيته (زواج آن ليت) ــ ١٩٠١ ــ ثم تبعتها (ميراث فويسي) ــ ١٩٠٥ ــ و (القفر) ــ ١٩٠٧ ــ و (بيت مادراس) ــ ١٩١٠ ــ في كل من هذه

المسرحيات تهيمن مشكلة اجتماعية تكون الثيمة • ولكن غرانفيل ـ باركر يختلف عن غالزورذي ، بمحاولته لتحليل مشاعر وعواطف شخوصه •

فبينما يهتم غالزورذي بمجالات المشكلة المطروحة بحد ذاتها ، يهتم غرانفيل ـ باركر بالحياة الباطنية لشخوصه • فحين نرصد مسرحيته (برونيلا) ـ التي كتبت سنة ١٩٠٤ بالتعاون مع لورنس هاوسمان و (المسرحية التهريجية) ـ التي كتبت سنة ١٩١٣ بمشاركة ديونيس كالثروب ـ نكاد نرى انفسنا واثقين من ان فكرة المسرحية قد اختمرت في فترة اخرى ، اذ ربما يمكن ان يقال ، انه وجد التعبير المناسب لمواهبه في كتابة المسرحيات الشعرية • وهذه السمة الباطنية في عمله يمكن ان يقتفى اثرها في مسرحية (زواج آن ليت) المبكرة ، ولاسيما اذا قارنا معالجتها بمعالجة برناردشو للمفهوم نفسه فعليا • ان قوة الحياة ، التي كثيرا ما يتحدث عنها شو ، كامنة في قلبي جورج وآن ليت اللذين ينظران بنفور الى المواضعات الاجتماعية والرياء الذي يؤطر الثقافة يومئذ • وعلى الضد من تلك الشخوص ، نرانا في مواجهة السيدة كوتشام ، الاخت الكبيرة ، التي كان زواجها بالمناسبة، سببا في الحاق التعاسة وفراغ الروح بها • لقد وقف الزوجان موقفا صلبا تجاه سيطرة التقاليد • لقد وجد جورج طريقه الى ارادته الخاصة • اذ انه أرتقى من المحيط الهجين السوقي ، الذي نشأ فيه ، ليجعل من نفسه خصما لجون آبود البستاني ، في الحصول على حب دولي كراو ، ابنة الفلاح الاعتيادي • ذلك انه نجح في خطب ودها ، ومن ثم استطاع ان يتزوجها ، بالرغم من الادانة الشاملة لسلوكه • وفي الوقت نفسه ، كانت آن تشعر بروح التمرد ملتهبة في صدرها • لقد كان مقدرا لها ان تتزوج اللورد جون كارب الاجوف ، فبدا الامر ، كأنها ستسحب سحبا الى زواج مسلوب الحب ، يرضي اباها ، واذا بوجودها يتألق فجأة • اذ يأتي جون ابود ، حاملا الانباء ، مفيدا ان زوجة جورج ، قد ولدت طفلا هدية للعالم • ان ماحدث يعسر

على أي كان ان يتحدث عنه ، الا ان النور سرعان مايتلألأ في قلب آن ، فتتجاهل رغبات اللورد جون كارب ، متناسية اماني الوالدين ، ساخرة من كل من يقف في سبيلها برغبتها في ان تتزوج من البستاني • هاهي تجدندها ، ها هي تجد نفسها متحررة ، طليقة •

ان في المسرحية لمسة من التطلع الوهمي ، وقد بدا هذا الامر جليا في اول مسرحية لغرانفيل ــ باركر ، في تصويره لــ (الحياة السرية) • ففي لحظات معينة يمكننا ان نتصور انفسنا ونحن نتجول في حديقة برونيلا ذات الاجواء الحلمية ، بينما الخلفيات والشخوص تؤطرها بيئة تاريخية مضبوطة وفي (ميراث فويسي) نجد انفسنا تجاه ثيمة مماثلة لثيمة مسرحية شو (حرفة السيدة وارن) من حيث معالجتها للمشكلة نفسها التي يواجهها ادورد فويسي• ان البطل بطل مثالي ، يكره العمل الذي كان يشغل والده • وحين يموت الاب تاركا لايتجاوز حد التعاسة ،فيفانه يواجه صعوبةتماثل التيواجهت ڤيڤي وارن • غرانفيل ــ باركر ، في مسرحيته تلك الموضوع المطروح ،لابضربة مطرقة قوية ، بل بسلسلة من الضربات الخفيفة ، الى حد الاحساس بالضربة القاضية ، مقللا من شأن السجن الذي شعر بوطأته مع غيره من الدراميين، في حياته يومئذ ، كما شعر بعدم جدوى المثل العليا ، والرغبة في الحرية وروح التمرد العاتية • مهما يكن من شأن ، فان الجواب الذي قدمه لمشكلته ،اتخذ شكل مساومة • فبياتريس فويسي التي شقت طريقها نحو الحرية الظاهرية ، لم تنجح الا في جعل مشاعرها اشد قسوة وطبيعتها الباطنية اكثر خشونة • بحيث ان النار ، من خلال الصراع ، لفحت روحها • بديهي ، ان المؤلف اضفى مشاعره على اليس ميتلاند ، التي وقفت بجانب ادورد فويسي ، لتواسي قلبه المكسور ، دون ان تدافع عن السبيل الاكثر تطرفا • انها ترى بوضوح كما يرى الاخرون العقم الكالح والقذارة الطافحة المحيطين بالجميع، وخلافا للاخرين ، فانها تكهنت برؤية جلية ، بان المجتمع سينتقم من أي

فرد يحاول ان يقف تجاهه موقفا حازما • ولذلك ، فحل المشكلة يشتمل على عنصر الحزن اللامحدود •

اما في مسرحية (القفر) فان غرانقيل ــ باركر يقترب اكثر فاكثر مــن غالزورذي • المشكلة تبدو في هذه المسرحية ، في وجود امرأة تفتقر الى غرائز الامومة ، بينما الرجل يكلف اشد الكلف بالذرية • فهنري تريبل الذي يسحره جمال آمي اوكونيل الظاهري ، شاب سياسي لامع ، لايبرح ان يقع في شباك حب الاخيرة • كان عليها ان تنجب طفلا ، غير ان عجزها عن مواجهة واجبات الامومة ، يحملها على البحث عن وسيلة لا شرعية تدمر الطفل • ولكن العملية ، في الوقت نفسه ، تنتهي بنتيجة مهلكة للأم والطفل على حد سواء • كما انها تصبح كارثة بالقياس الى تريبل • ذلك انه كان في طريقه نحو التقدم السياسي • الا ان حماقة آمي ، تتسبب في عزل زوجها اجتماعيــــا انه الان يواجه بنظرات باردة ، بحيث يتوقف تقدمه • ان فقدان الطفل الذي كان يفكر فيه طويلا ، والضربة التي وجهت الى مسعاه السياسي ، تشكلان ضربة مميتة له • فيغرق في هاوية اليأس والقنوط • وفي لحظة تعاسة شديدة يقترفجريمة الانتحار •على اية حال ، بينما المسرحية تذكرنا باسلــــوب غالزورذي ، من بعض الاوجه ، فانها تعارضها ككل • اما غالزورذي ، فلا يهتم الا اقل اهتمام بثيمة الجنس ، وفي هذه المسرحية لاتبدو القوى الاجتماعية التي جعلمنها غالزورذي دوافع ابطاله،الا على نحو ضئيل•المسرحية فيالاساس دراما منزلية ، فيها يبرز تريبل بطلا انفراديا ، فهو الذي يهيمن هيمنة تامة على الفعــــل •

اما (بيت مادراس) فهي اكثر تعقيدا من المسرحيات الاخرى ، اذ فيها عدد كبير من الانماط المتعددة • فاسرة هكستبل في (دنمارك هل) تقدمنا الى جوليا وجين المتمردتين قليلا ، والى فيليب الاكثر تمردا والى السيدة هكستبل التقليديةالعادات والسيدة مادراس التعسة ، وقسطنطين غير المقبول اجتماعيا •

ان هذا ليس هو الحقل الوحيد للفعل • اذ هناك مجال اخر يتمثل في شركة آل روبرت وهكستبل ، بما فيها الانسة تشانسل الانيقة والانسة يتس المتمردة ، ذلك العالم المستقل عن عالم دنمارك هل ، مع ارتباطه المهلك به • ان (بيت مادراس) جنبا الى جنب مع (ميراث فويسي) ادانة لمختلف مجالات الحياة الحديثة • وهذه الادانة ، وفق ما كان غرانفيل ـ باركر يرغب فيه ، يجب ان تحملنا على التفكير وامعان النظر والتأمل • ان الاستقلال الحر الذي يتمتع به قسطنطين مادراس قد يأتي بنوع من الحرية المعدلة ، ولكنها ، بعد كل شيء حرية ذات طابع اناني • اما مثالية فيليب الرفيعة فلن تفعل شيئا حيال العادات والاهواء الاجتماعية المتمركزة المتوطدة • هنا يبدو حضور غالزورذي غير المرئي ماثلا ليلون الدراما بالوان داكنة • وباستثناء بعض الترجمات من الاسبانية وغيرها من اللغات بصدد المسرحيات ، فان اخر مسرحية مهمة لغرانفيل ـ باركر هي (الحياة السرية) ـ ١٩٢٣ ـ فان عنوانها فضلا عن حوارها الرمزي الملغز ، وميزتها الطبيعية الغريبة ، تشير الى ان مسرحه المرتبط ارتباطا وثيقا بالتطور الدرامي في تلك الفترة ، يظل مسرحا متميزا • فمن زاوية معينة يمكن اعتبار باركر واحدا من الذين واصلوا تطوير الاسلوب الواقعي متجاوزين غالزورذي وكتابا اخرين • ان مسرحياته تبدو كأنها شرائح من الحياة ، وهذا مالم يفعله الاخرون • فحين ترفع الستارة ، نتصور انفسنا في غرف الاستقبال فعليا لا خياليا ، حيث مجتمع الطبقة المتوسطة المتصاعدة ومن زاوية اخرى ندرك ان ذلك الانطباع هو مجرد انطباع • ان غرانفيل ـ باركر لم يمتلك عبقرية كعبقرية تشيخوف • ولكنه كان ينحو ، بشكل مستقل المنحى الذي اتخذه الاستاذ الروسي • ان غالزورذي ، كان يقتفي الاثار التي انتجت (اعمدة المجتمع) بينما غرانفيل باركر ، كان يتقرب اكثر فاكثر الى الاثار التي اعطتنا مسرحية (النورس) فاذا وضعنا هذه الامور نصب اعيننا ، فمن الملائم هنا ان نرصد بعض الكتابات المبكرة التي سطرها جون ميسفيلد

قبل ان ننتقل الى عرض موجز لكتابات دراميين آخرين ينهجون نهج المدرسة الواقعية • ميسفيلد شاعر ، ولكن قوة المدرسة الجديدة ، سيطرت عليه الى حد الاقناع ، بحيث حملته ، في اهم مسرحيتين له ، على ان يهجر الشعر ، ليعالج الشخوص (الاعتيادية) • ولاريب ان (مأساة نان) هي التي تستأثر باكبر الاهتمام ، بسبب قيمتها الداخلية وبالضوء الذي تلقيه على مجمل السلوك الانساني • ان عنوان مسرحية ميسفيلد عنوان محدد : فهو يسعى لتأليف (مأساة) وفي الوقت نفسه يختار لشخصيته المحورية فتاة ريفية اعتيادية ذات الاسم المألوف (نان) • انها بالذات ابنة رجل ، تم شنقه لسرقته شاة ، وذلك قبل البدء بالفعل المسرحي • هاهي الفتاة الملطخة بالعار ، تعيش في بيت عمها، بار غيتر ، عيشة الفتاة المنبوذة اجتماعيا • غير انها ماتبرح ان تسقط في حبال حب دك غرفل ، الرجل الشهواني الاناني ، فاذا بسعادتها الموهومة يبددها اشخاص يحيطون بها ، هم ــ العشيق الاناني ، وبارغيتر الضعيف الشخصية، المتعب والسيدة بارغيتر القاسية التي تنتحر في مياه (سڤيرن) في اخر المطاف ومن المهم ملاحظته هنا ، ان ميسفيلد يضع فعل مسرحيته في اطار الماضي ، وبذلك يضفي لمسة خفيفة من الغرابة على قصته ، لا بما هو اعتيادي في الطبيعة ، بل بما هو خارق ، وباقحامه للعجوز غافر ، بغمغماته المجنونة ، يسعى للعثور على فرصة تيسر له استخدام اللغة استخداما يتجاوز ماهــو تقليدي • وفي كل مافعله نراه يصدر الاحكام على نحو غير مباشر ، في حين ان الروح المأساوية بحاجة ماسة ، من اجل ازدهارها ، الى شيء يخرج على ماهو معتاد ، سواء في الجو العام ، ام في الحوار • وفي كل ذلك ثمة درس : فبالرغم مما في مشاهد ميسفيلد من روعة ، وبساطة محببة ، اللتين عالج بهما القصة ، تظل (مأساة نان) غير قادرة على الهيمنة علينا • قد تكون هذه المسرحية طرفة من الطرف في سنة ١٩٠٨ ، الا ان مثالبها الان واضحة كل الوضوح• واذا مانحن قرأنا او اصغينا الى اقوال غافر فليست قوتها هي التي تؤثر فينا بل ضعفها :

غافر : سيفقد صيادو سمك السلمون شباكهم هذه الليلة • اذ سيجرفها المد بعيدا • اعرف ذلك • وسيدفع بها المد الى مسافة اميال • ان الناس سيجدونها وراء كلورستر وارتبري وستطفو الازهار عليها، كماستنمو اشجار التفاح عليها ايضا • تفاح احمر ، وتفاح ذهبي ، يتساقط على المياه الساجية • الشباك ملأى بالتفاح •

نـــان : غافر واسماك كذلك ؟

غافر : اسماك غريبة •

نـــان : غافر • اسماك غريبة حقا ، ستكون موجودة في الشباك غدا • اشياء خرساء ستصدم الجسور • أشياء تطفو على المياه ••

ان الحدة والسحر ، وهمـا الامران اللذان تتميز بهما المأساة ، منتفيان هنا • ومرة اخرى ندرك ان الشكل الذي يستخدمه الكاتب ، هـو المسؤول عن هذا التقصير •

ومن الجدير ذكره انه لامسرحية (اعجوبة كامبدن) ــ ١٩٠٧ ــ ولا (السيد هاريسن) تستحقان الانتباه الشخصي • اما (مليوني هولتسبر) التي صدرت سنة ١٩٢٣ ، فهي التي تستأهل الاهتمام وكما في المسرحية الاسبق منها زمنيا ، فان ميسفيلد اقصى الفعل ، سعيا منه للعثور على فرصة تمكنه من انقاذ اللغة من المجرى المألوف ، فانه هنا يلجأ الى تجاوز ما هو طبيعي • وهنا ، يتوضح اخفاقه ، بما في هذا الاخفاق من اسباب • ان خلفية هــذه المسرحية خلفية معاصرة ، وهي تركز على الحب المتبادل بين ليندا كوبشروزوبين بوني مينتو • وهذه القصة (الحقيقية) متصلة الوشائج بمسرحية (ميلوني هولتسبر) حيث نجد البطلة كسيرة القلب ، لان حبيبها قد سلك معها مسلك الخيانة • ومع ان ادخال العنصر الخارق للطبيعة ، على بعض المآسي ، في العصور الماضية ، يضفي عليها الجلال والفخامة ، فان اقحامه على هذه البيئة

لم يعد له تأثير فينا اذ اننا لانستطيع ان نضع ثقتنا في هذه الاشباح ، كما لا نستطيع ان نصدق بوجود صلة بين عالم الارواح ، وبين عالم اضراب كوبشروز وبوني • ان ميسفيلد يجد قوته في حواره ذي التعبير المسهب • بيد انه شاعر يكافح ضد التيار وليس معه •

كثيرون من كتاب المسرح الاخرين في تلك السنين تتبعوا مختلف الاساليب التي ثبتها المؤلفون الذين رصدنا اعمالهم بايجاز ـ فمشاعر بنيرو المشجية ومشكلات جونز الواسعة النطاق ، وقوى غالزورذي الاجتماعية وعواطف غرانقيل ـ باركر الباطنية ، يمكن ان ترى جميعا منعكسة في مسرحيات معاصريهم وخلفائهم المباشرين • فالفريد سوتر مثلا يمزج شيئا مما يهتم به بنيرو وبما يهتم به جونز • ففي مسرحية (شرف جون غليد) ـ ١٩٠٧ ـ يركز قصته على رجل قوي من رجال الاعمال يكتشف ان عواطف زوجته قد استولى عليها فنان جذاب ، وفي (بناء الجسور) ـ ١٩٠٨ ـ تتناول الثيمة مهندسا كبيرا ، يقع في حب فتاة ، على الرغم من ادراكه ان هدفها الاول من التقرب اليه هو ايقاعه في فخها • الاسلوب العام هو اسلوب بنيرو ، اما معالجة شخصية العاشق الصامتة فهي تماثل معالجة جونز •

اما طريقة التناول الاكثر تفردا ، فقد اصطنعها ستت جون هانكن ، فقبل وفاته المبكرة في سنة ١٩٠٩ ، انتج اربع مسرحيات مهمة • وهي (شخصيتنا السيد وذرباي) ـ ١٩٠٣ ـ و (عودة الابن الضال) ـ ١٩٠٥ ـ و (خطوبة كاسيليز) ـ ١٩٠٧ ـ و (الرجل الاخير من سلالة آل مولين) ـ ١٩٠٨ ـ ففي معظم هذه المسرحيات تجنب الكاتب الموقف (المأساوي) ـ بحيث انه كان ملتزما اكثر فاكثر بالشكل الدرامي الواقعي • ذلك ان كتابات هانكن ، في الاساس ، كتابات فكرية •

انه كان يهتم اهتماما خاصا بالانسان بصفته حيوانا اجتماعيا ، لا باعتباره شخصا متفردا اذ لم يكن له مايسلطه من الاضواء على الرجال والنساء بصورة

منفردة • ان شخوصه المسرحية شخوص ابتكرها عقله ، بدلا من ان تخلقها تصوراته ، وفي الوقت نفسه ، فانه كان يمتلك وعيا عميقا استوعب اوضارر المجتمع واخطاءه • اذ انه كان يبدو دائما متعاليا بصورة كلبية ، انسانا يفكر ولو تفكيرا غير عميق ، لا انسانا يتوسل بعنصر الشعور ، ومحصلة ذلك كله، محصلة متصنعة ، على مايظهر ، تتناول صور الحياة ، لا صورا ترصد رصدا امينا مخلصا تلك الحياة • فطبيعة اوضاعه المتكلفة ، تجد لها توضيحا في (شخصيتا السيد وذرباي) التي تعتمد على تناقض يكاد يكون حسابيا بين السيد وذرباي (الطيب) الذي يعيش حياة تقليدية مع زوجه تقترح تركه في الوقت الذي يسعى فيه الى الاحتفاظ بها ، لتعيش هذه الزوجة مع السيد وذرباي الرجل (الطالح) وبعد ان يقطع الزوج صلاته الزوجية ، تقترح الزوجة ، ان تعود الى بيت الزوجية • ان شيئا يماثل هذا التناقض يشكل الخطة الرئيسة لبناء مسرحية (عودة الابن الضال) فالوغد الكلبي ، الذي بدد ميراثه ، يعود الى دار ابويه دون ندم ، اما الاخ الصالح ، ذو الذهنية الضعيفة ، فان تقصيراته تبدو واضحة ، حين يواجه سحر اخيه الضال اللااخلاقي • ان هذه الخطة ، في الواقع ، تبدو اكثر وضوحا في افضل مسرحيات الكاتب ، اعني (خطوبة كاسيليز) مع مافيها من دقة في التصوير احيانا • فالشاب جيوفري كاسيليز يصقع أمه عندما يعلن عن خطب ود فتاة من طبقة ضعيفة ، هي ايثيل بورج • ان السيدة كاسيليز ، بدلا من ان تقنع ابنها بفسخ تلك الخطوبة ، تصر على دعوة الخطيبة ووالدتها المتوحشة التي لاتحتمل ، الى البقاء في الريف مدة طويلة • وفي اخر المطاف يدرك جيوفري غلطته ، ولكن احساسه بالشرف يحول بينه وبين اتخاذ اية خطوة عملية • على اية حال ، فان من دواعي سعادته ، ان تجد الفتاة نفسها معزولة ، بشكل لا يوصف في الحياة الريفية ، بعيدا عن اضواء المدينة البراقة ، مما يتسبب في ابتعادها عنه • المسرحية ذات اهمية الا ان بناءها من الدقة الالية بحيث

لايستطاع تجاهل عنصر التكلف فيها • لقد تمت التضحية بكل شيء من اجل الفكرة ، حتى ان افضل الفقرات في الحوار ، مرتبطة ذهنيا بتوضيح تلك الفكرة • فمثلا نجد انسانا خليعا ، في منتصف العمر ، يتحدث الى ايثيل على هـذه الشاكلـة :

وارنكتن : ماذا تفعل السيدة بورج ؟

ايثيـــل : السيدة مارتشمونت معنية بها • اعتقد انها مسرورة في ان ترعاها، لتجعلها تسخر من نفسها يالها من قطة عجوز وام لاترى شيئا • انها مرتاحة من نفسها • لقد حملت السيدة مارتشمونت على ان تعدنا لتنظل معنا في لندن •

وارنكتن : مرحى ، سيدة بورج •

ايثيـــل : انا هنا جالسة في غرفة الاستقبال ، اقلب كتابا او صحيفة ، انا ضجرة ضجرة !

وارنتكن : وجيوفري ، ماشأنه ؟

ايثيـــل : يبدو انه لا يلاحظ شيئا • اذا ماحدثته عن الموضوع ، اجابني انا لست على مايرام ، انه لطيف معي ، يحاول ان يجد اشياء تسرني ، لكن ذلك امر مرهق • وهكذا تجري الامور يوما بعد يوم • [صمت قصير •]

وارنكتن : حسن عزيزتي ، اراني معجبا بشجاعتك •

ايثيـــل : [مندهشة] • ماذا تقصد ؟

وارنكتن : طوال الحياة على هذه الشاكلة • سنة تأتي وسنة تمضي • والتثاؤب يلازمك ، بكل حشمة ، الى ان تنحدري الى قبرك •

ان الخطأ الشائع في مسرحيات الافكار ، يتمثل في السماح للحوار الا يتضمن جملة واحدة تحول دون تطور المفهوم الثقافي . اما مسرحية (الرجل الاخير من سلالة آل مولين) لهانكن الاكثر طموحا ونضجا ، في معنى من المعاني ، فان فيها التخطيط المرهق بادي العيان . فالقوى المحطمة للروح التي تتميز بها التقاليد الاجتماعية ، من طريق التناقض بين ذهنية هيستر التقليدية ، الذي فقد الحيوية ومعالم الروح الجادة ، وبين جانيت التي تناوىء كل ماهو تقليدي ، بحيث تتنصل من جميع القيود ، الى حد ان تأتي الى الوجود بطفلة لقيطة لا شرعية . فالصورة الموحشة التي يرسمها هانكن لنا ، بدلا من ان تؤثر في اذهاننا ، تبدو ضبابية تفتقر الى قوة الاثارة.

اننا نواجه باستمرار في هذه المسرحيات الواقعية ، التصادم المتميز بين محاولة تسجيل اللغة وافعال الحياة الحقيقية وبين كيان مفروض ثقافيا يمارسه الكتاب على الاحداث والشخوص . كان هانكن مفتقرا للتعاطف الانساني، ومن ثم فلا غرابة ان نجد هذه الازدواجية في مسرحياته . الا ان هذا الامر لايقتصر على اعماله ، على نحو من الانحاء . فمثلا ، اليزابيث بيكر (السيدة جي . أي الوي) تمتلك ادراكا واحساسا تعاطفيا ، يفتقر اليهما هانكن ، ومع ذلك فمسرحيتها (القيود) ــ ١٩٠٩ ــ تفصح عن كثير من التكلف كما هو شأن مسرحيات هانكن . البيئة هنا ، هي بيئة الطبقة المتوسطة المتدنية التي تتمثل في اسرة تشارلي ولسن ، ذات الافراد المحدودين ، القاطنين في احدى الضواحي . ومن اعضاء هذه الاسرة للي الزوجة القانعة ، المحدودة الخيال ، والنزيل تينانت ، الذي يبرم بالحياة في لندن ، فيزمع السفر الى استراليا ، ها هوذا يشد الرحال ، استعدادا للسفر . وبغتة ، يجد ولسن نفسه متأثرا بقرار تبينانت : فيشعر بالقيود التي تصفده ، الامر الذي يحمله على البحث عن سبيل للنجاة . وفي هذه اللحظة ، يخبر بان زوجته تتوقع وليدا . فاذا بالابواب التي تؤدي الى الحرية تغلق في وجهه . فلم يبق له الا البيئة الرتيبة التي

تحيط به ، وغير الكدح اليومي المستمر في مكتبه القذر • ومع ان هـذه المسرحية تمتلك حدة ادراكية ، فان رتابتها توضحت بجلاء في الحركة المسرحية في غضون السنين الاولى من هذا القرن ، والتي لعبت دورا ليس بالضئيل، في عزل رواد المسرح عن المسرح • وعلى شاكلة هذه الروحية تبدو مسرحية اليزابيث بيكر (ثمن توماس سكوت) ـ ١٩١٣ ـ التي تعالج موضوع رجل طهري ، وجد ان بعض مملالكاته التي باعها ، قد اشترتها شركة تمول مشروعا لانشاء قاعة رقص • هنا تظهر المؤلفة قدرتها على استدعاء المعالم الشخصية، وبراعتها على تنظيم مشاهدها ، غير ان المسرحية تتركنا على نحو محتم ، منكفئين على مشاعرنا الكئيبة ، التي لا توحي بشيء • كانت هذه المسرحية من ارصدة (خزين ماتتشستر المسرحي) التي تمثلها الكتابات الدرامية ، بحيث كانت تعد من قبل معظم مثقفي ذلك العهد ، بمثابة القبلة التي يتوجهون اليها ولكننا اذا نظرنا الى الخلف ، فاننا نستطيع ان نرى ، بالرغم من حرارة واثارة ذلك (الخزين المسرحي) انه ، الى حد ما ، كان يعمل على اقصاء اهتمام المترددين على المسرح ، بدلا من تشويقهم اليه •

ان التركيز في عمل اليزابيث بيكر ينصب على الظروف والامور المحلية، وقد اسهم معها في هذا التركيز الكثيرون غيرها • فغيثا ساورباي ، فـي مسرحيتها (رذر فورد وابنه) ـ ١٩١٢ ـ مثلا ، توحي ظاهريا ان هدفها الرئيس يكمن في عرض الشخوص ، ولكننا ان اختبرنا المسرحية ، لرأينا الخلفية ، في الواقع تحظى لديها باهمية اكبر من الرجـال والنساء الذيـن وضعت لهم تخطيطاتها في المقدمة • اذ ان العقدة تركز على اهمية معمل الزجاج ، الذي هو موضع الحب الوحيد لدى جون رذر فورد ، لان روحه قد تقست الى حد التحجر • مما تسبب في نفور ابنائه منه ، بحيث لم يستطع ان يتفهم رتشارد ، رجل الدين ، ولاجون الضعيف الارادة ، وحين تقع ابنته جانيت في اسر حب رئيس العمال ، في المعمل ، يتفجر غضبه ، فيطردها من

بيته • وفي اخر المطاف ، ينخذل بسبب انتفاء التعاطف لديه • اما ابنه جون ، فيتزوج من الفتاة ماري ، ذات المشاعر الحساسة والذكاء الحاد ، ولما يهجرها زوجها ، تعود الى بيت رذر فورد ومعها ابنها الصغير • ان العجوز يرغب رغبة حارة ، في ان يتسلم الطفل ، ليربيه ليكون خليفة له • ولكن الكاتبة المسرحية ، لاتريد ان تنهي الموضوع نهاية عاطفية سهلة • وبدلا من ذلك ، تجبر ماري حماها على التوصل الى تسوية معها ، مصرة على ان يبقى الطفل تحت رعايتها لمدة عشر سنين وبعد ذلك تسمح له بادارة اعماله • ان المسرحية مخططة تخطيطا جيدا • ومع ذلك ، فان تراكم الفجائع والاوضاع المسرحي والحوار توحي بجو التوثق ، بينما نراها تفتقر الى الاثارة الدرامية• اما ستانلي هاوتن ، فطريقة تناوله تماثل طريقة اليزابيث بيكر بعض الشيء• فـ (الجيل الجديد) ــ ١٩١٠ ــ كـ (ثمن توماس سكوت) تتخذ من الطهرية الاقليمية ثيمة لها • هنا ، الشخصية المحورية رجل اسمه كينيون ، وهو اب ذو نية طيبة ، يعد كل شيء خطيئة ان كان يخرج على قواعد السلوك الضيقة التي يعتز بها • انه يغضب ويصدم ، حين يعود ابنه الى البيت مترنحا وقد اعماه السكر ، ذات ليلة ، ولكنه يضطر اضطرارا ، بحكم ظروف متكلفة لان يعترف ان حياته ، في شبابه ، لم تكن سليمة من الشوائب الفاضحة • ان المسرحية تخيب في مسعاها ، لان المؤلف يفتقر الى هدف درامي يهيمن على الفعل • اما (القيود) على الاقل فكانت تستند الى مفهوم واحد مسيطر عليها ، بينما (الجيل الجديد) تنمذج عددا من المسرحيات (الحديثة) التي تمتزج فيها الكلبية والميلودراما ، والاحداث الهزلية والمؤثرات الخائبة ، في كيان مشتت التخطيط ، يدعى (مسرحية) بالمناسبة • اما (يقظة هندل) ــ ١٩١٢ ــ التي تعالج الموضوع نفسه ، أي موضوع تمرد الشباب ، فانها اولى بالرضا ، لانها توجه اهتمامها الى هدفها بتأثير مسرحي

اكبر • ان الــن جيفكــوت ، ابن صاحب معمــل فاضــل شاب طيــب ، يرافــق فتاة في عطــلة الاسبــوع ، تدعــى فاني هاوثورن • الفرصة لــديه ليست ســوى (مزاح) بينما هــي بالقياس اليها دليل على التحدي الموجه الى بيئتها الداكنة ، التي لاتوحي بشيء • في حين يتفق والدا الشاب والفتاة على وجوب زواجهما ، فيضطر الن ، ذو الشخصية الضعيفة الى امتثال الامر • الا ان فاني ، على اية حال ، وبالرغم من الرعب الذي اصاب الجميع ، ترفض الرضوخ رفضا قاطعا :

ألن : (مرعوبا) فاني ، اهذا مقدار عنايتك بي ؟

فاني : وما مقدار عنايتك بي ؟

ألن : الامر مختلف • فانا رجل •

فاني : انت رجل ، وانا كنت هوايتك الصغيرة • حسن ، وانا امرأة ، وانت هوايتي الصغيرة • انك لاتستطيع ان تحول بين المرأة وبين ان تمتع نفسها كالرجل • ان كانت تريد ذلك • •

الن : اتقصدين ان تقولي انك لاتعنين بي اكثر من رجل يعنى بفتاة التقطها مصادفة ؟

فاني : نعم • انك مرعوب ، اليس كذلك ؟

الن : الامر لايطاق ، حقا !

فاني : الحديث معك حلو •

ألن : يبدو لي الحال نكتة لا اخلاقية • لم اتصور ان فتاة يمكن ان تنظر الى شاب ، كما فعلت ! كنت متأكدا انك تريدين ان تتزوجي مني ، ما آتتك الفرصــة •

المشكلة مع هذه المسرحية ومع غيرها من اضرابها ، تكمن في ان الكاتب ، مهما تكن براعته في البناء المسرحي ، ورغبته في خلق الشخصيات لايستطيع الا ان يجعل انطباعنا عن العمل ككل ، موجها نحو الهدف الثقافي، لا الهدف الدرامي • فالحديث بين ألن وفاني ، لم يكن ، في الواقع ، موجها نحو توسيع ادراكنا عن الشاب وصاحبته ، اذ الخاتمة لاتفصح عن شيء يتجاوز نشرة اجتماعية ، في شكل من الاشكال •

وفي ملاحظتنا لهذا الامر ، نحن مضطرون الى ان نضع في نصب اعيننا الموضوعات التي عالجتها هذه المسرحيات ، في اطار المنشورات ، اذ كانت مسرحيات مكررة بشكل غريب ، لانها لم تتصف بالدقة والرهافة • ان مسرحيتي هاوتن ، من حيث عنايتها بتمرد الجيل الجديد ، ظلت تكرر هذه الثيمة مرارا ، بما فيها من اصداء مضنية ، نواجهها في مسرحيات العصر يومئذ • بينما تتخذ المعالجة نغمة منزلية بسيطة احيانا • كما هي الحال ، في التنوعات المثيرة ، في مسرحية (المعالم) ـ ١٩١٢ ـ لهاوتن ومسرحيات ارنولد بنيت وادوردنو بلوك ، ولكن المفهوم يظل هو هو • في حين يأخذ الضجر بتلابيب المشاهدين ، اذا مامثل الشريط نفسه مرارا وتكرارا ، ولو اختلفت العناوين • ذلك ان (الفكرة) قد استخدمها الكتاب الدراميون، باعتبارها القوة الفعالة ، بدلا من المفهوم العاطفي • وبسبب ذلك ، فان الخلفية والحوار ، مهما يكونا واقعيين ، فانهما يولدان انطباعا يتمثل في التكلف والصنعة (المسرحية) •

فـ (التغيير) ـ ١٩١٣ ـ التي كانت ذات مرة مسرحيـة طالت فيها المناقشة ، للكاتب جون اوزولد فرنسيس ، هي نسخة اخرى من مسرحية (المعالم) ، لان (الفكرة) ظلت مهيمنة عليها ، ولو انها لم تحرك ساكنا فيها • اما مسرحية (الخطيئة الجديدة) ـ ١٩١٢ ـ لمكدونالد هاستنكز ، فهي تتناول مقولة مفادها : ان المرء لايحق له ان يعيش ، في حين ان موته فيه بعض المسرة

والفائدة للاخرين • هذا الموضوع الذي يفصح عن القانون الاخلاقـــي المزدوج ، يرفد كوزمو هاملتن بالمادة التي يعالجها في مسرحيته (عمـــى الفضيلة) ــ ١٩١٢ •

وعندما ننظر الى الخلف ، اخذين بنظر الاعتبار تلك المسرحيات الان فاننا لانستطيع الا ان نصاب بالذهول بسبب التقصيرات الغريبة التي تحدد مجالاتها في الرصد الدرامي ، وبنوعية حوارها الذي لايوحي بشيء • ان معظمها مكتوب كتابة بكفاءة عالية، لكن الكفاءة وحدها ليست كافية ، ذلك ان الكتاب يبرهنون فيها على قدرتهم على تعلم حيل تسجيل مايمثل اشكال اللغة المحكية ، بما فيها من استنساخ وتفاهة ، وبذلك يخلقون جوا من الرتابة والاعادة المملة •

ان مثل هذه النواقص الرئيسة او الكوابح ، تصبح اكثر بروزا اذا مانحن التفتنا الى اسلوب مماثل تبدى في ارلندا المعاصرة سواء في الجنوب ام في الشمال • وطبيعي ، ان التناقض يبدو اكثر وضوحا عندما نرصـــد الاعمال التي تمخضت من تأسيس مسرح (الابي) في دبلن • والحالة نفسها تنطبق ، على نحو اوضح ، في مسرحيات بلفاست التي كتبها سنت جون ايرفـــن •

فطريقة ايرفن ، في كتاباته المبكرة ، طريقة واقعية حصرا ، وقد تم لـــه النجاح ، على وجه الدقة ، لانه كان رجلا من (اولستر) تميز بتنوع ثيماته ، وبتقديم لغة اغنى بنسيجها مما قدمه الدراميون الانكليز • ذلك انه كان محاطا ببيئة فقدت نكهتها الفلاحية • ولتوضيح ذلك الامر ، نستطيع الاعتماد على مسرحية (زواج مختلط) ــ ١٩١١ ففي هذه المسرحية يتخذ الصراع بين السادة وبين سواد الناس طابعا متسعا ، من حيث ارتباطه بالصراع بـــين الكاثوليك وبين البروتستانت • فجون ري (الاورنجي) يتحدث على نحو

متحيز عن اضراب ، يعرف ان المحرضين عليه هم الكاثوليك • غـــير ان عواطفه الكامنة تزداد تأججا ، حين يكتشف ان ابنه هك قد سبق له ان ارتبط بوشيجة الخطوبة ، بفتاة كاثوليكية تدعى نور موري • وفي خاتمة ميلودرامية تندلع فتنة ، فيصل الجنود ، فتسقط نورموري قتيلة ، بعد ان تصيبها رصاصة طائشة • ففي معنى من المعاني ، تبدو المسرحية مخططة تخطيطا متكلفا ، كالعشرات من المسرحيات الانكليزية الواقعية المعاصرة • غير ان التعقد هنا ، تعقد شديد والعواطف الحادة ماثلة ، مع تعميق لتلك العواطف عن طريق لغة متوهجة لاتستطيع معظم المسرحيات الانكليزية ان توفرها •

اما (جين كليك) ــ ١٩١٣ ــ فهي اشد وقعا من حيث التأثير ، ذلك انها مسرحية اخرى تعبر عن الطبقة الوسطى المتدنية ، حيث يعرض علينا حشد من المخلوقات التعيسة ، تتمثل في الزوج الخليع الضعيف الارادة ، وقرينته (مونس) المؤثرة فيه ان شرا او خيرا ، والجدة العجوز المتعبة • وفي هذا الوسط تنهض شخصية جين كليك ، بما فيها من قوة طافحة • انها ليست امرأة حالمة ترنو الى المستحيل ، امرأة مقيدة تسعى الى الاستقلال والمغامرة ، بل هـــي شخصية واقعية متينة تنظر الى الحياة وجها لوجه ، وهي تسمو الى ذروة اخلاقية وسط الكارثة • وحين ترصد سقوط زوجها ، ومن خلاله ، تمعن النظر الى وضاعة شخصيته وصغارها تدرك مايترتب عليها من واجب • وحين تبعد هذا المخلوق الضعيف المنحط من بينها ، ترى ان ماتفعله هو الامر الوحيد المستطاع • وفي هذه اللحظة تتخذ موقفا يكاد يكون موقفا مأساويا في توتــره •

وبقوة درامية متعادلة ، يصور لنا ارفين (مأساة) جون فرغسون ــ١٩١٥ــ وهي مسرحية تتحدث عن حياة الطبقة المتوسطة • البطل رجل صعب المراس يتمتع بتفهم انساني ، وعاطفة عميقة تكمن في طبيعته • ومن اجل انقاذ ابنته حنه من زواج مسلوب الحب ، يتمثل في جيمس قيصر الذي يسمح لان تنتزع منه

مزرعته . الضغط شديد ، لكنه يستطيع التسامي عليه . بحيث يستخلص قوة مما فقده ، فينتصر على القدر . وفي الوقت نفسه ، تحل به كارثة جديدة اذ يغري عدوه اللدود وذرو ابنته ، ومع ضعف قيصر فانه يلم شتات شجاعته ليقول انه على اهبة قتل الوغد ، فيمضي ذات ليلة ، وسلاحه بيده ، قاصدا ان ينفذ ذلك الهدف . وفي الصباح يعود مـرعوبا متخـاذلا ، صارخا ، ان ارادته خذلته في الظلام . اما ، في الواقع ، فان الشخص المغري ، يقتل فيلقى القبض على قيصر . ثم ينشال المال من اخي حنه في امريكا ، فيبدو ، بالرغم من رعب الايام الماضية ، ان نوعا ما من السلام ، قد هبط على روح جون فرغسن، حين يعلن ابنه اندرو فجأة بعد فترة صمت ، انه هو الذي قتل وذرو ، وانه لايسمح لقيصر البريء ان يلقى حتفه من اجله . وبعد لحظة من الشك المرعب يوافق فرغسن على حصيلة الامر ، فيعترف اندرو وحنه بما حدث علنا ، متحملين مسئولية الاعتراف الرهيب .

كل هذه المسرحيات مسرحيات مؤثرة ، بما عرفت من قوة استمدتها من البيئة المحيطة بها ، وهذا امر واضح ان نحن قارناها بالمسرحيات الريفية الواقعية كتلك التي ظهرت للوجود بتأسيس (المسرح الادبي الارلندي) في سنة ١٨٩٩ وانشاء مسرح (الابي) في سنة ١٩٠٣ .

ان مسرح دبلن هذا ، بقيادة دبليو . ب . ييتس وجي . م . سنج والليدي غريغوري ، وجد له ، بالتوكيد ، تعبيره المتميز في مسرحيـات متجذرة في التربة الارلندية ، فضلا عن طريقة التناول الخيالية . لكن بعض الكتاب الذين تعلقوا بهذا المسرح ، كانوا يقصدون على نحو واضح ، ان يفعلوا ، بالقياس الى بيئتهم ، مافعله غيرهم من الواقعيين في اقطار اخرى . ومن هذا العالم انبثقت دراما متفردة ، في غضون تلك السنوات ، تلك الدراما الجديرة بان نعدها مأساة واقعية ، تحت عنوان (الراكبون الى البحـر) ــ ١٩٠٤ ــ مؤلف هذه المسرحية هو جي . م . سنج الذي كان يهدر وقته

في باريس ، سنة ١٨٩٧ ، فشجعه ييتس على العودة الى ارلندا • وهناك استقر سنج في الاراضي السبخة القاحلة ، وفي منطقة الجبال المتاخمة لاقصى الساحل الغربي ، متجولا في اراضي الخلنج المنبسطة ، مصغيا الى هدير المحيط الاطلسي الذي لاينقطع صداه • وهناك وجد نفسه محاصرا بمفهوم جبروت الطبيعة • كما استمع في تلك المنطقة الى ترانيم الفلاحين المتفردين ، القاطنين هناك • حيث اكتشف الاساس للغة درامية جديدة • ومن هذه التجربة بزغت مسرحية (الراكبون الى البحر) ببساطتها الجليلة • المشهد كوخ منفرد على ساحل البحر • وفي الخارج يهدر المحيط مطالبا بجزية الارواح البشرية • وداخل الكوخ تجلس موريا ، وهي تتذكر بمرارة محصل الضرائب الشره كما تتذكر الاب والجد والابناء الاربعة الذين هلكوا في المياه العاتية • لم يبق لها الا ابن واحد ، الا انه سيذهب الى سوق الخيول في البر الرئيس • موريا تعرف ان ذلك يعني ان الرجال سيحملون اليها ابنها الميت ، بعد ان ينتشلوه من الامواج • وتجري الامور في مجاريها ، فاذا بالظلام يخيم على الكوخ المنفرد ، ليأخذ البحر كل ما تملكه موريا •

نحن هنا نرى عناصر الاشياء جميعا • اذ يصبح البحر قوة حيوية ، شيطانا جائعا يبحث عن رجال ، عن شخوص ضعيفة ، تقطن في الكوخ ، في وجه قوة المحيط ، بحيث تصبح تلك الشخوص من العظمة والشجاعة والجلال ماهي جديرة به • المسرحية قوية بحدتها البدائية ، باضعافها لقوة الحضارة الخارجية ، البعيدة ، التي لم يسمع لها اثر • ان شمول وقوة وجلال هذا العمل الصغير ، لايمكن ان يثنى عليها ثناء رفيع الشأن لو لم يتمكن سنج من الاستحواذ على وسيلة جديدة تعبر عن مشاعره الباطنية :

موريا : [ترفع رأسها وتتكلم كأنها لاترى الناس الذين يحيطون بها] هاهم قد ذهبوا جميعا ، فلم يبق للبحر شيء يفعله بالنسبة لي ••• لم يعد بعد الان نداء يدعوني لان اظل يقظى ، اصرخ واصلي كلما

هبت الرياح من الجنوب ، ها انتم تسمعون صوت الموج في الشرق وتسمعونه في الغرب ، والهدير يتعالى صوته ، بين هذه الموجة وتلك ، في تلاطم مستمر • ليس ثمة نداء يدعوني الان لان انزل بحثا عن الماء المقدس ، في الليالي المدلهمة الظلام • بعد سامهين لن اهتم باي سبيل يتخذه البحر ، بينما النساء يندبن ويصرخن مولولات• [الى نورا] اعطني الماء المقدس ، فما زالت منه جرعة في الخزانة • [نورا تقدم الماء لها] •

موريا : [ترمي بالبسة مايكل على قدمي بارتلي وترش الماء المقدس عليه] • بارتلي لاتظن اني لم اصل لاجلك ، امام الله الكلي القدرة ، لاتظن اني انقطعت عن الصلاة في الليلة الظلماء ، حتى لم تكد تعرف ماكنت اقول • اما الان فلا امتلك الا الراحة العظمى ، حقا لقد آن الاوان • هاهي الراحة العظمى التي امتلكها الان ، في نوم الليالي الطويلة ، بعد ذهاب سامهين • يكفيني قليل من الدقيق ، وربما سمكة متفسخة• [تركع مرة اخرى وترسم علامة الصليب وتصلي على عجل] •

كاتلين : [الى الرجل العجوز] • ربما انت وايمون ، ستصنعان التابوت بشروق الشمس • عندنا خشب ابيض نظيف ، كانت (الام) قد اشترته كان الله في عونها ، انها تتصور ان مايكل يمكن العثور عليه • عندي كعكة ، تستطيع ان تأكلها وانت تعمل •

الرجل العجوز : [ينظر الى الخشب] • أثمة مسامير ؟

كاتلين : كولم ، لاوجود للمسامير ، فنحن لم نفكر فيها •

رجل اخر : من الغرابة بمكان ، ان تفكر في المسامير • والتوابيت تبدو جاهزة كما تراها •

كاتلين : هاهي العجوز يطالها الزمن ، وقلبها مكسور •

[تنهض موريا مرة اخرى ببطء شديد • فتنشر البسة مايكل بجانب الجثة • وترش عليها اخر قطرات الماء المقدس] •

نـورا : [تهمس في اذن كاتلين] • انها الان هادئة ، مطواعة • اما في اليوم الذي غرق فيه مايكل • فانك كنت تستطيعين ان تسمعي صراخها من هذا المكان الى حد النبع • كانت تحب مايكل حبا جما هل كان يمكن لاحد ان يتصور ذلك ؟

كاتلين : [ببطء ووضوح] • المرأة العجوز سرعان ماستبرم بكل شيء تفعله الم تمضى تسعة ايام وهي تصرخ وتندب ، وحزنها العظيم يمـلأ البيت ؟

موريا : [تضع الكأس الفارغة على المائدة • وتضع كلتا يديها على قدمـي بارتلي] • هاهم جميعا مجتمعون الان وقد ازف الاوان • عسى الله القادر على كل شيء ان ينزل رحمته على روح بارتلي وروح مايكل وعلى ارواح شيموس وباتش وستيفان وشون [تحني رأسها] عساه يرحم روحي ايضا وروح نورا ، وروح كل امرىء ظل باقيا حيا في هذا العالـم •

[تتوقف قليلا ، فيرتفع نواح النساء تدريجا ، ثم يتبدد] •

موريا : [مستمرة] • نال مايكل قبرا طاهرا ، في اقصى الشمال ، بنعمة الله القادر على كل شيء • وسينال بارتلي تابوتا جيدا مصنوعا مـن الخشب الابيض وقبرا عميقا بكل توكيد • ماذا نريد اكثر من ذلك؟ لن يستطيع المرء ان يعيش ابد الدهر • فعلينا ان نرضى بما قسم لنا• [تركع مرة اخرى • في حين تنزل الستارة ببطء] •

ان (الراكبون الى البحر) بسبب نطاقها المحدود • لايمكن ان تقارن بالمسرحيات العظيمة التي خلت ، غير انها تقترب اليها بالروح ، محققة هذا التوافق ، بخلفية شخوصها الانسانية التي تقف موقفا حديا ضد جبروت قوة الطبيعة العابسة ، وبلغتها الغنية الخيالية في استنادها الى حيوية لغة الفلاحين، في تساميها وتحليقها ، وفي تنسيق عواطفها المستحثة ، التي تضفي عليها شكلها التعبيري • وان نحن لاحظنا هذه المميزات ، يصح لنا ان ندرك ، لماذا لاتستطيع المسرحيات الاعتيادية الواقعية حتما ، ان يكون لها امل في الوصول الى هذه المستويات المأساوية • وفي الوقت نفسه تقريبا الذي كان فيه سنج مشغولا بانتزاع قوته من نضال الفلاحين الارلنديين من اجل حقوقهم المعاشية في الساحل الغربي وجزر آران ، انضم اليه تي • سي موري في محاولاته لاضفاء شكل درامي على وقائع الحياة الارلندية الفلاحية • ولنضرب لذلك مثلا مسرحية (موريس هارت) — ١٩١٢ — التي تعالج المطامح المحبطة والامال الموضوعة في غير مواضعها • لقد قر قرار السيدة هارت ان يصبح ابنها رجلا من رجال الكهنوت • كان شابا ذكيا ، طيب النية ، ولكنه لم يكن مؤهلا للحياة الكهنوتية ، باي وجه من الاوجه ، وقد حاول ان يقنع والدته بعدم استطاعته ان يدخل الكنيسة • ولكنها ، كأي راع من الرعاة القساة ، حاولت ان تدفعه دفعا • وتلهفا منه من اجل ارضائها اخذ ، يدرس دراسة جادة ، الا ان الجهد الذهني المرهق ، حمله باكثر مما يطيق فانهار عقله ، بسبب اضطراب افكاره ، فعاد الى البيت ممسوسا وقد طاله الجنون • والصراع ذاته بين الجيل القديم وبين الجيل الجديد ، هو الذي يرفد مسرحية (حق البكورية) — ١٩١٠ — فهك موريسي هو الابن البكر لبات ، ولكن الاب لايستطيع ان يتفهم لماذا لايستطيع الابن ان يكرس نفسه ، دونما افكار اخرى ، للعمل الدائب في المزرعة • اما الابن الاصغر شين ، الفتى الغبي ، الذي كان على وشك الذهاب الى امريكا ، فقد حزمت حقيبته التي بان اسمه عليها واضحا •

الا ان هك يذهب مع اصدقائه لمشاهدة لعبة ذات هرج ومرج ، وحفلة عقب تلك اللعبة • وفي اثناء غيابه ، تجري سلسلة من الاحداث • ان مرح الممثلين يجفل حصان بات ، فيتعثر بحيث يتسبب التعثر في كسر ساقه ، الامر الذي يتطلب اطلاق الرصاص عليه • وبعد الارهاق والتعب ومشقة المتابعة ، يأمر بات بلهجة مرعبة شين ، ان يضع اسم هك محل اسمه على الحقيبة • وبعد عودة هك يتبين ماتم فعله ، فيتهم اخاه باستخدام طريقة ماكرة للتخلص منه في المزرعة ، فيحاول ، في اخر المطاف ، ان يهجم على اخيه ، فيجد نفسه قتيلا على الارض بعد دقائق قلائل • ومع ما في هاتين المسرحيتين من قوة وحدة فانهما لاتقتربان كثيرا في الروح من (الراكبون الى البحر) • انهما عاطفيتان في حين ينبغي ان يكونا هادئتين حتما ، بينما حوارهما المؤثر ، على نحو من الانحاء يعجز في الاستناد الى اللغة الفلاحية ، التي صاغها سنج صياغة غنية معبرة في شكلها ومضمونها •

كما ان بادريك كولم في مسرحيته (الارض) ـــ ١٩٠٥ يحاول ايضا ان يعالج الصراع بين الجيل القديم وبين الجيل الجديد ، باسلوب عاطفي اقل شأنا • هنا نجد مورتاغ كوسغار يسكب افكاره على الارض المستصلحة المدجنة ، التي اخصبت بعد عقم ، كما نجد ابنه مات الذي وقع تحت ايحاء حبيبته الين دوراس ، التي تفكر بالمدن النضرة وبصخب الرجال العاملين • اما ماسوف يجده الاثنان فيبقى مجهولا • غير انهما متأهبان على ترك نداء الكروان ، وتحليقات الزقزاق الدائرية ، وثغاء الماشية من اجل عالم متخيل بعيد • انهما يرحلان الى امريكا ، نابذين كوسغار ، وحيدا ، كسير القلب • وفي مسرحيتين اخريين هما (بيت عازف الكمان) ـــ ١٩٠٧ ـــ وهي نسخة منقحة من (الارض المحروثة) ـــ ١٩٠٣ ـــ و (توماس مسكري) ـــ ١٩١٠ ـــ جرب كولم الثيمات الواقعية بادخال شخوص ، تتجاوز ماهو مألوف اعتيادي

ولو بصورة بسيطة بسبب الاعمال التي تشغلها • الشخصية المحورية في المسرحية الاولى ، تتمثل في كون هوريكان ، وهو عازف كمان عجوز وكاتب اغان (بالادية) تعنى به ابنته (مير) لعدة سنوات •

وفجأة يبدأ ذهن الرجل العجوز في التحرك نحو الاحلام مرة اخرى ، نحو سباقات الخيل ، والشرفات العالية وفيما يثير الجماهير ، وفي اخر المطاف حين تدرك مير نهاية حياتهم الهادئة تقدم له كمانه ، وهي على استعداد لان تذهب معه الى ارداغ • ثم ان كون هوريكان يقدم مكانه ، في المسرحية الاخرى ، الى الزمار الاعمى مايلز غورمان وحينما تسمع نغماته يلفظ توماس مسكري انفاسه على فراش فقير ، بعد ان يكون قد قضى حياة قاسية جافة • ان سلسلة المسرحيات الواقعية ، الانكليزية منها والارلندية التي انتجت في بواكير القرن الراهن ، بدت في وقتها ، وكأنها فتحت الطريق لعالم جديد شجاع في مجال المسرح • اذ كانت في الجو نسمة اثارة اصيلة ، كما كان لتلك الاثارة مايسوغها ولم يستطع المسرح ، لمدى سنين مديدة ، ان يقدم اية مسرحية متميزة ، كـ (الراكبون الى البحر) ومع الاقرار بان معظم المسرحيات ذات التوجـه (المأساوي) التي رفدت المسرح بعطاءاتها ، كانت تفتقر الى الخصائـص المأساوية الجوهرية ، فان الكثيرين من المتحمسين اعتقدوا بان من تلـك الجهود المبذولة ، يمكن الحصول على نوع جديد من المأساة ، يتلاءم مع الظروف الحديثة • فتدفقت بسرعة ، كتب ومقالات تثني على تلك الولادة الجديدة بالعشرات • ومن هنا ، يمكن في الواقع ان نعـد تلك الفترة فتـرة حماسة ثقافيـة •

على اية حال ، يصح الان ان تتخذ وجهة نظر اكثر واقعية • ومما لاريب فيه ان غالزورذي والكتاب المسرحيين الاخرين ، كايرفن وموري انجزوا الكثير من الاعمـال ، اذا ما زالت مسرحياتهم تمتلك قيما حقيقية ، ولو انهـا قيم في

سبيلها الى التضاؤل والضمور • ومن جهة اخرى ، يبدو امران على جانب كبير من الوضوح ، الامر الاول يشير الى الاتجاه العام الذي تبناه الواقعيون الجادون في تلك السنين ، حيث ان ثيمة ذلك الاتجاه (المأساوي) قادتهم بصفة عامة الى ماهو ميلودرامي وعاطفي • وذلك يعني انه كلما كان الدراميون يسعون الى خلق (مأساة) حديثة جديدة ، كان الامر يتطلب منهم ان يناضلوا ضد الشكل الذي تبنوه بانفسهم • بيد ان هؤلاء الكتاب نجحوا في تصوير الواقع ، و فيجعل شخوصهم تتحدث بتعابير قريبة الصلة بالحياة • اما فرض المشاهد الواقعية المسجلة ، بمفهومها (المأساوي) فلم ينتج منه غير الانطباع المتكلف حتى ان سنج نفسه في (الراكبون الى البحر) لم يستطع ان يوحي لنا بالانطباع المأساوي الا ضمن مجال قصير هو مجال المسرحية • والامر الثاني الذي اصبح واضحا في انجازات هؤلاء المسرحيين ، يتبدى في صياغة شكل واقعي للحوار ، تجاوز الشكل الواقعي الذي اصطفاه الكتاب في السنين المبكرة من هذا القرن • ذلك ان الجمهور الذي لم يستمع الى الحوار الذي تجاوز حوار بنيرو وجونز ، وجد في شخوص ايرفن وهاوتن ، فضيلة الجــدة •

ولكن سرعان ماذبلت الجدة ، وظل الشكل النثري الواقعي متمسكا بالوجود • الا انه اضاع في سنة ١٩٢٠ او نحوها قوته الرئيسة ، من حيث التأثير والاثارة •

وبسبب ذلك ، كلما تقدمت الدراما الواقعية ، اصبحت اقل حدة ، واشد ميلا الى المزج بين الاحداث الكوميدية والجادة بحيث وضعت الاساس للتناول العام ، الذي يتوسط بين (الكوميديا) و (المأساة) على نحو غير مقرر • وفي وقت متزامن ، حدث تفش عاطفي ، في معالجة الشخـــوص والاوضاع ، بشكل واضح مستديم • ففي (وثيقة طـــلاق) ــ ١٩٢١ ــ استطاعت كليمنس دين ،ببراعتها التقنية وحوارها الحاذق ، ان تنتج دراما

تركز على مشكلة جنون الزوج ، وتأثير ذلك في الزوجة وابنتها ، الا ان معظم مسرحياتها ، بالرغم من تألقها الذي لاشك فيه ، ليس فيها من القوة مايبقى على الزمن ، كما هي الحال في (الملاحون) ـ التي كتبت في سنتي ١٩٢٥ــ ١٩٢٦ ثم اعيدت كتابتها في الولايات المتحدة سنة ١٩٢٧ ــ فانها على مافيها من لمسة عاطفية تتخلل المشاهد ، الا ان اقحام (الفكرة) الثقافية او مايسمى (مشكلة) يأتي على حساب الفعل الدرامي • حتى الكتاب من اضراب تشارلس مكيفوي وارنست جورج ، الذين ساروا في اثر الواقعيين الذين برزوا في اوائل الثلاثينات،كانوا يبدون مثل ذلك الميل•فالاول في مسرحيته(نظيراتها)١٩٢٣ والثاني في (شارعنا) ــ ١٩٢٩ ــ يدرسان الحياة في (ايست ايند لندن) دراسة جيدة ، ومع ذلك فالمسرحيتان مفعمتان بالاهداف العاطفية المدروسة ، التي لم تكن واضحة المعالم بالقياس الى المشاهدين الاوائل مباشرة •

ومن بين الكتاب المسرحيين الذين اختاروا السير على النهج الواقعي يتفردجون فان دروتن الذي نال شهرة عريضة في العشرينات والثلاثينات • فمسرحيــة (وودلي الصغير) ــ ١٩٢٨ ــ امسكت بزمام لندن على وجه عاصف ، وهنا ينبغي لنا ان نتفق ان التقريظ النقدي والشعبية الشاملة ، اللتين حظيت بهما كانتا مسوغتين تماما • فالمسرحية مخططة تخطيطا حسنا ، والتشخيص واضح ودقيق ، والاوضاع ناضرة، والحوار مكتوب باسلوب طبيعي سهل •انعمل فان دروتن ، عمل ، فيه حماسة وبراعة واحساس مسرحي دقيق ، ومع ذلك لابد من الاعتراف بان توجهه كان يميل الى النظر الى وراء لا الى امام • واحيانا ، كما في مسرحية (التحول) ــ ١٩٢٨ ــ ثمة قدرة على عرض اوضاع عاطفية ذات تأثير درامي ، كما هو الامر في (جدار لندن) ــ ١٩٣١ ــ حيث يعالج الاسلوب الطبيعي معالجة بارعة متكاملة • ومع ذلك ، فان قلة من هذه المسرحيات ابتداء من مسرحة (عودة الجندي) لربيكا وست ــ ١٩٢٨ ــ وانتهاء بـ (الصديق القديم) ــ ١٩٤٠ ــ لاتمتلك ، على مايبدو ، مشابهة لاية حياة تتجاوز

الاتجاهات الاصيلة • فطريقة التناول في (جدار لندن) طريقة تتميز بالميوعة العاطفية •وكذلك الشخوص في مسرحية (جوليت ماثلة دائما) ــ ١٩٣١ ــ شخوص نمطية ، لاتستطيع الا ان تثرثر • في حين ان مسرحية (احدهم يعلم) ــ ١٩٣٢ ــ ليست سوى مسرحية سايكولوجية ، ذات اثارة • ولايقل ر • سي • شيريف براعة في هذا الشأن ، بالرغم مما احرزه من صنوف النجاح ؛ ذلك ان خصائصه الباقية على الزمن ، منتفية الوجود • انه ربما كان يبدو ، في حين من الاحيان قوي الوقع ، شجاعا ، الا انه الان ، لايحظى بغير اثارة من الميوعة العاطفية • وفي ذات مرة ، كاد النقاد يجمعون على ان (نهاية الرحلة) ــ١٩٢٨ ــ هي طرفة القرن ، غير انه لم تمض عشرون سنة ، حتى اصبحت لاتعدو غير ذكرى من ذكريات الماضي ، التي وقف حيالها الكتاب الشبان موقفا مناوئا عنيفا • وعلى هذه الشاكلة جرت الامور في المسرحية الحربية (البطل الفاتح) لالن مونكهاوس ــ التي كتبت سنة ١٩٢٣ ومثلت سنة ١٩٢٤ــ وفي مسرحيته (الدم الاول) ــ ١٩٢٥ ــ التي تناولت الصراع بين ارباب الصناعة والعمال ، نحس بمدى الصعوبة التي كان الكتاب في تلك السنين يواجهونها ، في تجاوز ماحققه اسلافهم في مجال هذا الاسلوب الدرامي الخاص • ففي المسرحية الاولى تبدو شخوص مونكهاوس مثارة اثارة حيوية ، كما ان مفهومه العام جريء التصور ومع ذلك ، فلو اعيد تمثيل المسرحية اليوم ، لظهر التكلف واضحا في العديد من مشاهدها • ان (الدم الاول) جريئة التخطيط ، الا ان التجاور بين سواد (الناس) الذين يمثلهم جاك لايفسي وتوم ايدن ، وبين (السادة) الذين يمثلهم السير صموئيل ستوت ، يبدو لنا مجرد محاكاة لاوضاع مسرحية (الصراع) بينما وفاة فيليس في الخاتمة تذكرنا بموت نورا برصاصة طائشة في نهاية مسرحية (زواج مختلط) • وفي حين استطاع غالزورذي وايرفن التخلص من الميوعة العاطفية لانهما تصورا الاوضاع المسرحية لاول مرة ، فان هذه الاوضاع قد تلونت بصبغة ذلك المزاج ، في مسرجية مونكهاوس •

ثم تتالت المسرحيات ، الواحدة تلو الاخرى ، على هذا النهج ، عندما عرضت في العشرينات والثلاثينات ، بحيث حاز العديد منها على التثمين والتقدير ، ولكن قلة منها كانت من القوة لان تهيمن على انتباهنا في وقت متأخر . ومنها مسرحية ت . ب . تريفليان (الملاك الاسود) ـ ١٩٢٨ ـ التي تميزت ببعض المشاهد المؤثرة . غير ان خطتها العامة توحي بالتكلف الذهني . ففي مقدمتها تعرض لنا كيتي ، وهي تقضي ليلتها مع هيلاري ترينت ، فيما تتعهد ان تبقى وفية له ، ابد الدهر . وبعد مرور عدة سنين ، نجد كيتي ، في وضع اخر،لانها تعتقد ان هيلاري قد طواه الموت ، ومع تعلقها بذكراه فانها تكتشف ان في امكانها لان تمحض وفاءها الجديد لجيرالد شانون . وفي هذه اللحظة ، يعود هيلاري الى الظهور من جديد ، وقد اصابها العمى ، فيخليها من قسمها بشهامة ونبل . وعلى شكل مقارب تبدو مسرحية (احيانا وحتى الان) ـ ١٩٣٣ ـ لـ . دبليو تشيشام سترود ، التي تقتفي حياة فتاة من ١٩١٥ الى ١٩٣٣ . ابنة اب جندي قتل اثناء الحرب. وفي مسرحية اخرى اكثر تميزا ، ربما لانها تتناول الرجال ، تبدو مسرحية (اسرى الحــرب) ـ ١٩٢٥ ـ لجي . ر . اكلري ، بما فيها من انضباط جيد ، مهتمة بأن يظهر التركيزعلى الشخصيةبديلاعن التركيز علىالفعل منحيث الاهتمام.اماموردونت شيرب فقد اتخذ سبيلا مماثلا بعض الشيء في مسرحيته السايكولوجيــة (الاساءة) ـ ١٩٢٥ ـ وكذلك في مسرحيته (شجرة اكليل الغار الاخضر) ـ ١٩٣٣ ـ التي تتناول العلاقات الجنسية الشاذة . وهذا مافعله ادورد بيرسي الذي كتب مسرحيته باللهجة المحلية المؤثرة تحت عنوان (لو تحدثت الجدران) ـ ١٩٢٢ ـ اما هالكوت غلوڤر في (الدرة الثانية) ـ ١٩٢٣ ـ و (هاوي الله) ـ ١٩٢٨ ـ فانه كان يسعى لاضفاء تعقيد اشد على الشكل الواقعي . في حين ان العواطف المشجية والمائعة تستغل استغلالا مقصودا من قبل هـ . م. في (سينارا) ـ التي كتبت بالتعاون مع ر . غور براون ـ كما في (شيوخ

وعجائز في البيت) ـ ١٩٣٣ ـ ولجيرترود جيننكز مسرحية تحت عنوان (شؤون عائلية) ـ ١٩٣٤ ـ تنحو المنحى نفسه ، هذا فضلا عن (زعفران الخريف) ـ ١٩٣١ ـ لـ س • ل • انطوني ومسرحيته (دودي سمث) وكذلك الحال مع مسرحيته (عزيزي الاخطبوط) ـ ١٩٣٨ ـ • وقد شاطر هؤلاء الكتاب المسرحيين كتاب عديدون كهرمون اولد بمسرحيته (الكوميدي الخفيف) ـ ١٩٢٨ ـ ، وايمي وفيليب ستيوارت بمسرحيتيهما (ارجوحة القـــط) ـ ١٩٢٦ ـ و (كلارا غبنك) ـ ١٩٢٨ ، واي • م• ديلا فيلد بمسرحيـــة (لكي نرى انفسنا) ـ ١٩٣٠ •

واذا كان هذا المزاج المائع مهيمنا على الكثير من هذه المسرحيات، ففي مسرحيات اخرى يبدو الاتجاه ميالا الى الميلودراما ، ذلك ان الكتاب الواقعيين ، كما رأينا ، في اندفاعهم نحو اضفاء اهمية درامية على ثيماتهم الجافة ، مضطرون الى استغلال الامور العاطفية • فمسرحية (حب الصدقة) ـ ١٩٣٥ ـ لولتر غرينوود ورونالد غاو تفصح عن مثل هذه الميزة • وهذا امر واضـــح في مسرحيات اميلين وليمز كـ (لابد لليل ان يحل) ـ ١٩٣٥ ـ و (الـذرة الخضراء) ـ ١٩٣٨ ـ و (نجمة الصباح) ـ و (راحة الكاهن الدرويدي) ـ ١٩٤٣ ـ • و (ريح السماء) ـ ١٩٤٥ ـ • ان الاحداث الميلودرامية تتراكم الواحدة تلو الاخرى لدى دبليو •س • موم ، في مسرحيته (خدمـات مقدمة) ـ ١٩٣٢ ـ وهذه الميزة نجدها مقحمة في (جوبيتر يضحك) لـ أ • جي كرونن ـ ١٩٤٠ ـ وفي اعمال كيث ونتر كـ (فئران النروج) ـ ١٩٣٣ ـ و (الساعة الساطعة) ـ ١٩٣٤ ـ و (الموسيقى القديمة) ـ ١٩٣٧ ـ•

ومن حين الى حين نواجه مسرحيات توحي بمحاولات ، القصد منهـا استخلاص بعض المناقب الطريفة من الشكل الواقعي ، غير انه يصعب علينا التعرف على المؤثرات المثيرة التي تنبىء عن التحول في هذا الاتجاه • فـ س• ك • مونرو يجرب في مسرحية (الشائعة) ـ١٩٢٢ـ نوعا من التقنية السينمية ؛

دون ان يحقق نجاحا يتجاوز النجاح الوقتي • اما دودي سمث في (شجرة الصوفان) ــ ١٩٣٤ــ فهي تسعى في اكتشافها شؤون الحب ،فيفندق كاليدونيا الجديد ، في المرتفعات الاسكوتلندية ، لاغناء المحتوى النفسي للدراما الواقعية ، دون ان تستطيع ان تحقق تأثيرا عميقا في المجال المسرحي • ومع ان فقدان رونالد ماكنزي المبكر ، قد سلب المسرح من موهبة واعدة رفيعة، فان المسرحيات التي خلفها لاتكاد تسوغ الثناء الرفيع الذي انثال عليها • فــ (الكراسي الموسيقية) ــ ١٩٣١ ــ التي جعلت من بولندا المعاصرة منطلقا لها، بما فيها من دقائق التحليلات ، معنية بالصراع بين الفنان اللااخلاقي وبــين الانسان الواقعي ، المتمثل في المواطن الامريكي صموئيل باغيت • يرينــا المؤلف ، شأنه شأن العديد من زملائه انه يستند الى العنصر الكاريكاتيري ، وسط بيئة واقعية مفروضة • ذلك ان المسرحية تستند الى التزامن والحيل الميلودرامية اللذين يصدران من الانطباع الذي ولدته مسرحية (ميتلاندز) ــ ١٩٣٤ ــ •

٣ ــ المسرحية الكوميدية ، والفنطازية ، والتاريخية

من حسن الحظ ان امثال هذه الاختبارات في المسرحية الواقعية الاكثر جدية ، قد واكبتها في تلك العقود من الزمن اختبارات حية في مجال الكوميديا في الواقع ، ان تلك الفترة لم تشهد بعثا لكوميديا السلوك حسب بل ابداعا لاساليب كوميدية معينة تمتاز عن المسرحيات المألوفة في السابق ، أي انها كانت تجديدات حقيقية •

ومما لاريب فيه ان الكاتب الدرامي الذي شمخ كالتمثال الضخم ، على نحو خشن مغلوط في عالم المسرح منذ اواخر القرن التاسع عشر الى سنة ١٩٤٠ وما بعدها هو جورج برنارد شو • حقا ان شو بدأ عمله الفني كأحد المؤلهين لابسن ، وداعية من دعاة الواقعية ، وواضعي اسس مسرحية الافكار • فــ (بيوت الارامل) ــ ١٨٩٢ ــ كانت هجوما موجها ضــد

شرور اكواخ الفقراء ، كما كانت (حرفة السيدة وارن) ــ ١٨٩٨ ــ تستهدف تعرية البغاء • ففي هاتين المسرحيتين والمسرحيات التي عني بها الكاتب ،جرى استخدام خشبة المسرح كمنصة للدعاية الاجتماعية • ومع ذلك ، فانه ، منذ بداية عمله الفني ، حين كان متأثرا بالكتاب الواقعيين في القارة ، شغل نفسه دائبا بكتابة مشاهد لاتختلف عن معظم المسرحيات التي سبق لنا رصدها حسب ، بل انها تعارضها اشد ماتكون المعارضة •

اما خصائص شو ، على ماوصفها احد النقاد مؤخرا ، فهي خصائص (اوغسطية وانكلو ــ ارلندية) وهذا التعريف يشير الى ادراك الناقد للموقف المتميز الذي احتله شو في المسرح في عهده • ان مصطلح (اوغسطي) يذكرنا مع ماقيل في اعماله ، بخروجه على شرعة الواقعية الطبيعية التي كان يتبعها بمهابة معظم زملائه من الكتاب الجادين • ان حواره لايعيد نبرات وايقاعات ومفردات اللغة الاعتيادية ، انه اداة صقيلة ، تتماثل اقرب مايكون التماثل مع لغة سوفت الحادة المصقولة ، ولغة كتاب النثر الاخرين في زمنه • ان اختياراً لصيفاً بجمله سيرينا كيف اختاركلماته ، بأصواتها ومعانيها التي صممت لتجعل مفاهيمه واضحة مفهومة ، والاهم من ذلك لتجعل حواره ذا تأثير درامي وعلى الشاكلة نفسها ، فان مصطلح (انكلو ــ ارلندي) يمكن ان يؤخذ بنظر الاعتبار على إنه ثمة خصائص في مسرحياته ، قد تكون متناقضة أحياناً ، ولكنها تضفي عليها قوة تتجاوز ما كان يستهدفه كتاب المسرح الواقعيون المألوفون •

ان هذا الامر يقتضينا تعليقا اضافيا • ذلك ان افضل دراسة لشو تتمثل في ان نتصوره لا كاتبا واحدا بل ثلاثة كتاب يعملون بالتعاون • احد هؤلاء الكتاب يمكن اعتباره داعيا اجتماعيا ، رجلا يريد ان يجعل كل مسرحية من مسرحياته اختيارا محكما واضحا لمشكلة ما ، تؤدي الى نتيجة مدروسة

بعناية • والثاني يمكن وصفه بأنه رجل أفكار يستمد مسرته من التأمل في الافكار بحد ذاتها ، ولكن بمعنى اخر ، انه الكاتب المبدع الذي يتأمل في الشخوص الانسانية ، اذ انه يملك من القوة والرغبة مايمكنه من التعبير المؤثر عن الافكار ، كما هي بالقياس الى الكاتب الدرامي المألوف الذي يستطيع وضع الاشخاص المنشودين على خشبة المسرح وهذا الرجل هو — في الواقع الرجل الذي صوره شو في مسرحيته (اوبري الصادق اكثر مما ينبغي للصلاح) — ١٩٣٢ — اما الرجل الثالث فيستطاع وصفه بانه مخلوق شيطاني يزبد ويعربد ، بحسه الفكاهي الذي يسعى ان يعبر عنه بتعابير درامية • ومن اندماج عملية الرجال الثلاثة تنبثق كوميديات شو • اما اذا قصرنا انفسنا على ان نرصده باعتباره كاتبا مسرحيا يعنى بالافكار بالمعنى الضيق من الكلمة ، فاننا سنسيء الى جوهر ماقدمه من اعمال ، اما اذا اعترضنا ان شخوصه الدرامية شخوص ليس لها نصيب من الحياة ، فان ذلك يعني اننا نغمض اعيننا تجاه احدى مناقبه الرئيسة ، أي تجاه قدرته على جعل الافكار حية ، نابضة بالحركة ، في اذا تشددنا على عرضه الفكاهي حسب ، نكون قد تجاهلنا خصائص عمله الدرامية العميقة •

وفيما يختص بالافكار الاجتماعية ، فان ميزة شو واضحة كل الوضوح في اجتذابها لمعظم الاهتمام ، اذ ان ذهنه المتوثب بانعطافاته والتواءاته يجيب اجابة اصيلة عن كل سؤال من اسئلته • من الطبيعي انه ينبغي لنا ان نعترف ان البعض من اجوبته ، لا طائل تحتها ، فالمال الذي تركه في وصيته ، لاصلاح الابجدية يتشابه مع نهايات مسرحياته الاقل شأنا ومع ذلك ، فأصالة تناوله ، تعني ان مسرحياته الفكرية ، على الاقل تسعى الى ماهو غريب ، غير متوقع • ولو ان كاتبا دراميا اخر كتب على نسق ثيمة (بيوت الارامل) من حيث الاعتناء بقساوة الاقطاعيين وجشعهم ، لجعلنا نكتئب اشد مايكون الاكتئاب ، بسبب المشاهد الواقعية المسجلة في الاحياء الفقيرة • الا ، ان شو يقصي الاقطاعيين

ويسلط اضواء مشعة على الفعل ، تتميز بمشاهد المرح الكثيرة • ولو ان دراميا غيره سار على منوال ثيمة (حرفة السيدة وارن) لحملنا كثيرا من المشاعر المشجية والميوعة العاطفية الا ان شو يعلن بانشراح ان الميوعة نفسها تكمن في اساس الشر باسره • ففي (الاسلحة والرجل) ــ ١٨٩٤ ــ يصبح جندي (الشوكولاته) هو البطل • وفي (كانديدا) ــ ١٨٩٥ ــ تختار البطلة ان تظل مع رجل ضعيف ، لامع الشاعر الشاب الرياضي المخنث أي مع الواعظ ذي الفكر الضعيف المتحمس اما نابليون في (رجل القدر) ــ ١٨٩٧ ــ فانه يظهر لنا ضابطا اعتياديا يسهل ان تأسره عينان جريئتان • اما كليو باترا في (قيصر وكليو باترا) ــ ١٨٩٩ ــ ، فهي فتاة كالقطة الصغيرة ، التي تضطهدها امرأة عجوز ، بينما القيصر ليس سوى سيد من السادة المرتبكين• بينما تظهر المرأة صيادة رجال في مسرحية (الانسان والانسان المتفوق) ــ ١٩٠٣ ــ ويظهر دون جوان تانر ضحيتها المسكينة في هذه المسرحية الاخيرة التي تعد من افضل مسرحيات شو ، قد نتوقع ان يكون اوكتافيوس الرجل الماجد المحترم ، ذا الذهنية الشاعرية موضع خيار البطلة غير ان انحياز البطلة ينصب على المفكر الحر الثوري الذي ينال صدارة الامتياز ، على الرغم من جميع اعتراضاته :

اوكتافيوس : لا استطيع ان اكتب بدون الهام ، ولايستطيع احد ان يقدم لي ذلك غير آن •

تانر : حسنا ، اليس من الافضل لك ، ان تنال ذلك الالهام منها ، على مسافة مأمونة ؟ فبترارك لم ير نصف لورا ، وكذلك دانتي بالنسبة الى بياتريس ، كما ترى آن الان • ومع ذلك كتبا شعرا من الطراز الرفيع ، حسب ماقيل لي • انهما لم يعرضا قط حبهما لاختبار الالفة المنزلية • الا ان شعرهما يواكبهما الى قبريهما• انك بعد اسبوع مع ماري آن ، لن تجد الهاما لديها ، كما لن تجد ذلك في طبق من الفطائر •

اوكتافيوس : تتصور اني ساضجر منها !

تانـــــــر : ابدا ، انك لن تضجر من الفطائر • غير انك لن تجد الهاما فيها • وكذلك في آن ، حتى تبطل ان تكون حلم شاعر ، وانك لن تجد ذلك حين تصبح زوجتك كاية زوجة • ستكون مضطرا لان تحلم بامرأة اخرى ، وعندها سيحدث الشجار تلو الشجار •

اوكتافيوس : جاك ، لاجدوى من هذا الكلام • انك لاتفهم ، فانت لم تقع اسيرا للحب قط •

تانـــــــر : انا ! انا لم اخرج من نطاق الحب قط • لماذا ، لانني احب حتى آن • ولكني لست عبدا للحب ولامخدوعا به • اذهب الى النحلة ، ايها الشاعر ، وتأمل وسائل عملها ، وكن حكيما • بحق السماء ، ثاقي ، لو ان النساء يستطعن ، ان يدبـــرن امورهن بدون عملنا ، ولو نحن لانؤمن خبز اطفالهن ، لقتلتا كما يقتل العنكبوت صاحبته ، او زمر النحل اليعسوب • انهن على حق ، لو اننا لانجيد عملا غير الحب •

وفي النهاية يستسلم تانر • لان آن تتزوج منه • بينما يعترض بمهابة انه ليس انسانا سعيدا • ثم ان تانر وستريكر ، يقعان بايدي بعض الشقاة، في طريقهما بين شعاب الجبال ، حين نستمع ، في المساء ، الى قوافي ميندوزا ، العابثـــة :

اواه ، لو كنت لويزا ، زوجة ميندوزا ،

لويزا ميندوزا ، لويزا ميندوزا ،

مااسعد حياة لويزا ميندوزا ،

ماابعد الالم عن حب ميندوزا للويزا !

هنا يأخذ النوم بتلابيبنا ، فنحلم بمكان حيث «لاسماء ، لا قمم ، لا ضوء ، لا صوت ، لازمن ، لافضاء ، بل فراغ شامل» • نحن في الجحيم نتناول اطراف الحديث مع دون جوان (الذي يشبه شبها غريبا) جاك تانر ، في حضرة التمثال الذي تسبب في موته وموت الشيطان • ان دون جوان يمثل تجسيدا للفلسفة العقلية ، حيث يسود العقل : ومن هنا يتوضح لماذا يكون العقل شيئا غير مرغوب فيه على النطاق الشعبي • اما بالقياس الى الحياة ، فان العقل ضروري ، لان الانسان بدونه ينحدر الى الموت متعثرا باغلاطه • وكما ان الحياة بمضي عصور النضال ، طورت العين ، العضو المدهش ، كذلك ، فان الاجهزة الحية ، استطاعت ان ترى طريقها ، وان ترى مايعينها وما يهددها ، وهكذا تجنبت الاف المخاطر ، التي كانت تقضي عليها ، انها اليوم تطور بصيرة العقل ، التي لاترى العالم المشخص حسب ، بل هدف الحياة ، وبذلك تساعد الفرد على العمل باتجاه ذلك الهدف ، بدلا من تضليله وتعويقه بوضع اهداف شخصية قصيرة النظر ، في الوقت الراهن • وكما هي الحال ، فالانسان السعيد ، الجدير بالاحترام الشامل ، في صراع المصالح والاوهام ، هو الانسان الذي يعنى بالفلسفة : انه الذي يسعى ، من خلال التأمل ، لان يكتشف ارادة العالم الباطنية ، وان يكتشف الوسائل التي تحقق تلك الارادة وان يسعى من خلال الفعل ، الى الوصول الى تلك الوسائل التي سبق اكتشافها • وفي المجال الجبار ، المجال الدرامي باسره ، الذي اختطه شو ، منطلقا وهدفا ، كان هذا التفرد وهذه الحدة مستمرين بدون تقاعس او تباطؤ • الامر الذي كان في خلفية تحول البناء الميلودرامي في (تابع الشيطان) ــ ١٨٩٧ ــ كما يبدو متألقا في الصراع بين الدين والمادية في (ميجور بربارا) ــ ١٩٠٥ ــ وفي المسائل المتعلقة بالطب في (معضلة الطبيب) ــ ١٩٠٦ ــ وفي حشد القضايا الاستثنائية المتنوعة التي قدمت لنا مسرحيات (الزواج) ــ ١٩٠٨ ــ و (اندروكلس والاسد) ــ ١٩١٣ ــ و (بيجماليون) ــ ١٩١٣ ــ

و (العودة الى متوشالح) ــ ١٩١٩ ــ ١٩٢٠ و (القديسة جان دارك)ــ١٩٢٣ــ حتى نصل الى المسرحيات الغريبة في سنوات شو الاخيرة •

ان ادراكنا واستيعابنا لـ (الافكار) المقدمة في هذه المسرحيات ينبغي لهما الا تجعلانا نتجاهل الخصائص الاخرى التي اضفت طبيعتها الخاصة على اختبارات شو المسرحية • من السهل القول : ان شو ليس شارحا عميق الغور للشخصية الانسانية ، حتى بوجود كانديدا والقديسة جان دارك ،حيث يقترب كثيرا من تقديم شخوص مسرحية ذات حرارة حية ، ذلك ان الكثيرين من الكتاب الدراميين الاقل منه شأنا ، قد بزوه بهذا الشأن • لاول وهلة يبدو هذا الامر وكأنه يشير الى افتقار هذا الكاتب المسرحي الى البراعة الرئيسة التي هو بحاجة اليها ، غير اننا يجب ان ندرك ماقدمه شو الى المسرح من رفد جديد كل الجدة ، وبعمله ذاك ، تمكن من الاستعاضة عن التشخيص الانساني الفعال في اعماله • ان قوة الكاتب الدرامي ، في اعلى مستوى لها تتمثل في قدرته على الاحتفاظ بسطوته على العالم الدرامي برمته ، فضلا عن تمكنه من التسلل الى شخوصه المتفردة ، وجعلها قادرة على التعبير عن ذواتها بكلمات ، بحيث ان امثال هذه الشخوص ، في الحياة الواقعية، تجد انفسها عاجزة عن ذلك التعبير • ولنضرب لذلك مثلا جاذبية مسرحيات شكسبير الحاضرة دوما ، والتي تصدر ، الى حد كبير ، من قدرته على جعل جميع الشخوص ، الذين وضعهم على الخشبة ، يؤدون ادوارهم بكفاءة ، وليس مجرد الابطال الذين تناولهم • فحين يتكلم عطيل ، يندمج الكاتب والشخصية المعنية في شخصية واحدة ، وهذه الحال تنطبق كذلك على الكاتب والشخصية المعنية ، عندما يتكلم اياغو • اما ماامتلكه شو ، فيتمثل في استطاعته على جعل افكاره ووجهات نظره متطابقة على نحو مماثل ، وقد ادرك بذاته هذه الميزة التي تجد لها تعبيرا جليا ، في الكلمات التي وضعها على لسان اوبري ، الشخصية التي ينبغي ان تعد بالتوكيد ، وان جزئيا على الاقل

صورة ذاتية ، يقول هذا الرجل ، في هذا الصدد : (انني واعظ مولدا ، ولست محاميا يدافع عن قضية) :

(ان نظرية الاجراءات القانونية تعني مجابهة بين انسانين كذابين ، وجها لوجه ، كي تظهر الحقيقة • هذا الامر لايلائمني ، فانا اكره كثيرا ان اقابل بنقيضي • ان المكان الوحيد الذي يكون فيه الانسان متخلصا من التناقض هو المنبر • انا ابغض الجدل ، لانه غير لائق ، وهو يشوه رسالة الواعظ • ثم ان القانون يعنى عناية شديدة بالوقائع الخشنة ، بينما لايولي القضايا الروحية الا باهتمام ضئيل • انا لا اهتم الا بالامور الروحية ، فهي وحدها التي تستدعي موهبتي لتفعل فعلها ••• ان موهبتي مقدسة : ذلك انها غير محددة بقناعاتي الشخصية • ان موهبة الصفاء والفصاحة والاستبصار هي احدى المواهب الثمينة التي يتمتع بها المعلم ، عندما يريد ان يوضح شيئا ما •انا استطيع ان اوضح كل شيء لكل انسان • وهذا ما احب فعله • اشعر ان علي ان افعل ذلك ان كانت التعاليم جميلة ودقيقة وموضوعة مع بعضها بعضا بصورة متقنة • قد اشعر غريزيا ان تلك التعاليم تعاليم خرقاء متعفنة • ومع ذلك ، لواستطعت ان استخلص منها تأثيرا دراميا محركا ، بالقائي موعظة رائعة حقا حولها ، لاسرتني موهبتي واضطرتني الى ان ابحر معها) •

واذا ماطبقنا هذا الطرح على مسرحيات شو ،لوجدنا اين مصدر قوته الفريدة • واذا ما تكلم احد الشخوص ، فان الفكرة التي تكمن في دخيلته وليست في طبيعته ، هي التي تمسك بزمام خيال الكاتب الدرامي ، لانـــــه هو الذي يضفي على الشخصية المعنية موهبة الاستبصار • وحين يتحدث شخص آخر ، فان شو يقدم له (موهبة التوضيح) والاستبصار والاحساس بالاقتناع • هذا يعني ان في مسرحياته العظيمة يشخص امران معا ، قد يتناقضان احيانا ويتمثلان في فكرة شو المحورية والافكار التي تعبر عنها الشخوص المختلفة ، في مجال الدراما ، بقناعة وحماسة • ففي (اندروكلس والاسد)

تتضافر (افكار) الرجولة المسيحية والوداعة المسيحية والوثنية المثقفة ، لتجد لها تعبيرا متكاملا • فبينما فيروفيوس واندروكلس والامبراطور يتحاورون نشعر ان المفاهيم الثقافية التي يضفيها المؤلف على الشخوص جميعا تتعادل من حيث قوة اقناعها • وعلى الشاكلة نفسها ، فان (افكار) الشخــــوص المختلفة ، تعرض في (القديسة جان دارك) بقوة حية ، حتى اننا لو رصدنا كلا على انفراد ، لتبين لنا انه جدير بالتثمين والتقويم • وبسبب ذلك يظهر احيانا في مسرحياته نوع من الازدواجية التي نجدها بارزة في الترابط بين تلك المسرحيات ومقدماتها • وبصفته دراميا موهوبا بمثل هذه القوة التي يسميها اوبري (وعظا) يجد شو نفسه ، حين ينتج مسرحية ما ، في مأزق ، اذ ان الانطباع الاخير لتلك المسرحية لاتتفق تمام الاتفاق مع (الفكرة) المحوريــة التي انطلق منها ، وتبعا لذلك فان المقدمة لاتتخذ شكل خلفية دراسية لمادة الدراما ومفاهيمها ، بل شكل اعلان عن الفكرة المحورية التي تضيع في الفعل الدرامي • اننا نجد توسيعا لهذا الامر في الخاتمة المعروفة لمسرحية (القديسة جان دارك) فهي ليست جزءا لايتجزأ من المسرحية بل اضافة اليها ، القصد منها التوكيد على (فكرة) قد تبدو متعارضة مع الانطباع الذي استحدثه الفعل الدرامي ، والخاصية الرئيسة الثالثة ، في مسرحيات شو تتألف من الحس الفكاهي • ففي المسرح سبق ان تطورت انواع عديدة من الكوميديات ابتداء من المسرحيات الهزلية ومرورا بعروض مسرحيات الطبائع (الفكاهيـــة) والهجائية الساخرة والظريفة الطافحة ، وكل هذه العناصر موجودة ومتضمنة بالتوكيد ، في اسلوب شو • ولكن من غير الممكن عمليا لاي مؤلف درامي قبله ان تميز بطريقة تناوله اساسا بالاستناد الى المسرة المنبعثة مما هو مضحك بحد ذاته • والحس الفكاهي هذا يتألف باستمرار في مشاهده المسرحية ، ليشهد انه ، مهما يكن من امر ، ومهما يرد شو ان يبدو مفكرا ، عن طريق دراسة الاقتصاد وعلم الاجتماع ، فهو يظل دائما كاتبا دراميا ، في الاساس •

قد يكون ثمة مسوغ لراصدي فكر شو وفلسفته ، الا ان شهرته لايمكن ان تستند الى الفلسفة • ان تلك الشهرة ، بالتوكيد ، تعتمد على ادراكه لمناقبه الدرامية باسلوب نثره الحاد ، وبراعته الفريدة في جعل افكاره تتبختر على الخشبة كانها شخوص حية ، وتعهده لضرب من الكوميديا التي تميز بها شخصيا •

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر ، وعبر العقود الاولى من القرن العشرين لازم شو الانكلو ـ ارلندي جاره القريب وصديقه السير جيمس باري الانكلو ـ اسكوتلندي ، ومع اختلافهما اختلافا تاما في المزاج ، ووجهة النظر نحو الحياة ، وفي الاسلوب الابداعي ، فانهما كانا متفقين في ناحية معينة • كان شو بصفته كاتبا دراميا على غير وفاق مع المذهب الواقعي في الاساس • انه ولاشك ينكر ذلك بشدة ، الا ان مسرحياته تبرهن بوضوح على صدق هذا الطرح ، فمعظم اعماله المتميزة ، تلك التي نشعر بانه يتحرك فيها بيسر واطمئنان ، موضوعة في اجواء فنطازية وتاريخية ففي مسرحياته (تابع الشيطان) و (الاسلحة والرجل) و (قيصر وكليو باترا) و (القديسة جان دارك) و (العودة الى متوشالح) و (في ايام الملك تشارلس الذهبية) و (اوبري الصادق اكثر مما ينبغي للصلاح) ـ وحتى في مسرحياته ذوات الخلفيات المعاصرة ، شخوصه محاطة باجواء وبيئات رمزية غير حقيقية • اما (بيت القلب الكسير) ـ ١٩١٩ ـ فهي ليست متفردة بين مسرحياته باي وجه من الاوجه • وعلى نحو متماثل ، فان باري لايجد عالمه المثالي الا في المحيط الفنطازي • ان كثرة اعماله قد تبدو مقحمة على محيط واقعي على مايظهر ، الا ان المؤلف يسعى لانتهاز اية امكانية للعثور على طريق للنجاة • وباستثناء هذا الامر ، يتقاسم الرجلان ، الى حد ما ، احساسا كوميديا مشتركا • ان اندفاعات شو الفكاهية الفوارة ، ذوات النكهة الفكاهية ، تعد صبيانية ، مراهقة اذا قيست باندفاعات باري الاكثر نضجا ، والارق غرابة • لكن الفكاهة والغرابة

في اعمق مساربهما ، تظلان ذواتي جذور مشتركة • ان المرء يشعر ان هذين الكاتبين يجدان المتعة والمسرة في غرائب الحياة •

مما لاشك فيه ، ان الميوعة العاطفية التي تتميز بها اعمال باري قد تكون حاجزا يفصل بين الكاتبين • وهنا ايضا ينبغي ان نكون حذرين قبل ان نتوصل بسرعة الى نتائج محددة • كان شو في مسرحياته ، يسخر من المواقـــف العاطفية المائعة ، ويهاجمها بشدة ، الا ان تلك العاطفية التي كان يمقتها كانت هي الموقف المستنسخ ، اللاواعي ، التي كثيرا ماتدخلت ومازالت تتدخل في المسرحيات الواقعية • اما عاطفية باري ، فكانت من طراز آخر مختلف كل الاختلاف ، لانها كانت واعية مقصودة ، لانها موقف جرى الانهماك فيـــه لا لكونها تخليصا لزبدة مافي الحياة من جوانب مظلمة ، وانما تأتى ذلك مـــن تأمل حزين تناول حماقات الانسان واخطاءه • قد يصح ان نسمي هذا الموقف موقفا هروبيا ، ان شئنا ، ولكنه لم يكن ، على التوكيد شيئا هشا ، ذلك انه في الواقع احدى نتائج حساسية باري الحزينة •

طبيعي ان نعد (بيتر بان) ــ ١٩٠٤ ــ من افضل مسرحيات باري ، الا ان اهتمامنا هنا ، ربما يدفعنا الى التركيز على مسرحياته الاخـــرى • فـ (كرتشتن المثير للاعجاب) ــ ١٩٠٢ ــ تفصح عن اسلوبه خير افصاح • هنا يتناول الكاتب المسرحي اسرة ارستقراطية اعتيادية ، يمثل فيها اللورد لوم رمز (العائلة) ويمثل فيها كرتشتن كبير الخدم ، المعصوم من الاثام ، رمز (خدم القاعات الكبيرة) • لنتصور ، كما يقول باري هؤلاء الرجال ، وقـــد عزلوا في جزيرة جرداء ، فماذا سيحدث لهم ؟ سيثبت اللورد لوم واقرباؤه الارستقراطيون انهم عاجزون تماما عن التكيف بالوضعية الجديدة • اما كرتتش وحده ، فهو الذي يمتلك حضورا ملائما ، وسرعة بديهة ذهنية مناسبة ، فضلا عن روح الابتكار • انه هو الذي يعنى بنار المعسكر ، وهو الذي يبني الملاذ ، ويبحث عن الطعام ثم يعثر عليه • وبعمله ذلك يصبح رجـــلا

ارستقراطيا فيضطر الاخرون الى تقبل رياسته ، حتى يتحول هذا التقبل الى موقف الطاعة الخانعة • وتمضي سنتان على بقائهم هناك ، وبينما كرتشتن ، على وشك التفضل بان يضع يده الملكية على عاتق الليدي ماري ، تصل سفينة انقاذ • وفي لندن ، يعود اللورد لوم ، الى تبوء مركزه القديم ، على نحـو طبيعي ، في حين يصبح كرتشتن نموذجا لكبير الخدم مرة اخرى • ان هذا الانقلاب السار وهذا التصور الغريب يضعان الاساس لمسرحية (عزيـزي بروتس) ـ ١٩١٧ ـ • هنا يقدم المؤلف لنا اناسا ناقمين ، يشعر كل منهم انه سيصبح سعيدا ، لو تغيرت الظروف • اما باري فيقدم لهم مايحقق رغائبهم ذلك ، على مايهمس المؤلف ، ان الشخصية هي التي تحقق مصيرها •

مما لاريب فيه ، اننا نستطيع ان نجزم ان المبالغة في العاطفية هي السمة الغالبة على اعمال باري بحيث نميل الى الابتسام والسخرية عند اقحام العنصر الفوطبيعي على مسرحية (ماري روز) ـ ١٩١٦ ـ وهذا الامر ينطبق كذلك علـى (قبلـة لسندريـلا) ـ ١٩١٦ ـ و (المهـرج) ـ ١٩٠٥ ولكننا لا نستطيع الا ان نعترف بان الكاتب رفد المسرح بمميزات شخصيـة غريبة • فرقة (الشارع الممتاز) ـ ١٩٠٢ ـ والابتسامة الهادئة في (ما تعرفه كل امرأة) ـ ١٩٠٨ ـ والسخرية اللطيفة في (أليس الجالسة جوار النار) ـ ١٩٠٥ ـ قد تبدو كلها ضعيفة ، الا انها تدمغ بالحجج والبينات كل محاولة للابتسام او الضحك او الهزء من اسهاماته الدرامية ، وفق نقد يحترم نفسه •

ان المسافة بين انجازات شو وبين انجازات باري ، تظل كبيرة ، ولعـل قوة الاول تتمثل بجلاء في مدى تأثير كل من الرجلين في مسرح القرن العشرين• اذ ليس من كاتب درامي بارز له اتباع مباشرون ، ذلك ان اسلوب كل منهما متميز الشخصية واستغلاله له متكامل ، اما الكاتب ذو المكانة الوسطى فهو الذي يحظى بمن يقلده • ومما لاريب فيه ان شو وضع بصماته على كوميديا عصره ، كما ان مما لاشك فيه اننا قـد نصادف هنا وهناك بعض المشاهـد

والاحداث والوسائل التي تذكرنا به ، ولكننا لانستطيع ان نجـد اي كاتب معين يصح ان نضفي عليه طابع شو ، فهذا الطابع يخص شو وحده لا غيره ٠ الا ان هذا الامر لايصح مع باري ٠ ففي مسرحية (ما يكل وماري) (٠م٠م٠ ملن ـ ١٩٢٩ ـ نشعر كأننا نقرأ او نشاهد مسرحية اخرى لمؤلف (قبلة من اجل سندريلا) ففي الفصل الثاني نرى الكاهن الاب (ينزل من السلم ٠٠٠ الى المحطة ٠٠٠ في طريقه الى كنيسة بيد فورد شاير ٠٠ وهو يتحدث بينـه وبين نفسه عما قال مايكل له) ٠ اما التعليمات المسرحية فكان يمكن ان تكون تعليمات باري بالذات ٠ وعن كل لاشياء الاثيرة لتي كان ينوي ان يحـدث مايكل بها ٠ اما العالم المسرحي الذي يختص ملن بـه فشأنه شأن عـالـم باري ٠ انه يوجه اهتماماته ومشاعره نحو الاطفال والتحدث بود وحب اليهم٠ تقول ماري : (الاطفال ، يامايكل ، اواه ، كم احب ان احظى بطفل لـك ٠ الا استطيع ان افكر فيه ولو لامد قصير ؟) (تفكر فيه) في (بروكسـوب العظيم) ـ ١٩٢٣ ـ حين يتحدث بروكسوب عن مشروعه الكبير لاطعـام الطفل الجديد ، نراه وزوجته « يتأملان بتلهف في المستقبل ، بروكسوب ينظر الى ملايين الاطفال ، في حين تنظر نانسي الى طفلها الوحيد ٠ » وعلى هـذه الشاكلة تماما يركز ملن انتباهه اللاهب على بطلة ، حكيمة ، رزينة ، تتصف بحس فكاهي ، وفي ذلك كله لا تختلف البطلة عن بطلة (ما تعرفه كل امرأة) ٠ ان ماري في (مايكل وماري) ونانسي في (بروكسوب العظيم) تقدمـان معطفيهما الى اريادن ونتر في مسرحية (اريادنى والعمل قبل كل شـيء) ـ ١٩٢٥ ـ والى جينفر في مسرحية (لنا الشرف) ـ ١٩٢٤ ـ حين يمثل زوجها الانسان الصريح ، الساحر ، مايكل براون ، دوره الساخر ، المتمثل في شخصية الامير مايكل روبولسكي ، امير نيوسلافونيا ، بينما هي تلهو بتمثيل دور ارملة الجنرال ٠ والسيدة نفسها تقريبا ، تظهر بدور اوليفيا في مسرحية (عندما يمر السيد برم) ـ ١٩١٩ ـ التي هي من افضل مسرحيات

ملن • وبدور الاميرة امريل عروس ، الملك هلاري الرابع والعشرين ، وفي (صورة سيد ينتعل الشباشب) ـ ١٩٢٦ ـ اما (طريق دوفر) ـ ١٩٢٢ ـ فهي مستوحاة بشكل واضح من (عزيزي بروتس) • اما مسرحية (الحقيقة بخصوص (بلايدس) ـ ١٠٢١ ـ التي تنحو منحى استقلاليا ، فانها تكاد تصدر من خيال باري • وفي المسرحية الوحيدة (النجاح) ـ ١٩٢٣ ـ بما فيها من قبول فاجع لصغار الحياة ، من حيث فعلها المدمر ، واحساسها بالنجاح في عاقبتها ، فان ملن يبدو ، في مزاج ، يختلف عن مزاج باري ، ومع ذلك ، فنحن ، حتى هنا ، نشعر بالحزن الكامن في اعمال باري ، لكن نزوة الكاتب الطافحة تبدو على السطح ، بحيث تتطلب تعبيرا وافيا بالقصد ••

وفي رصدنا لمسرحيات هؤلاء الكتاب الثلاثة ، من النافع ان نخصص لحظة من الانتباه للطريقة التقنية التي لاتقتصر ، باية حال ، على كتاباتهم ولكنها تجدلها نماذج متنوعة غنية هناك • مما سبق لاحظنا كيف ان غالزورذي ، ينهي مسرحياته بالتعليمات المسرحية ، في حين ان شو وباري وملن يستخدمون تلك التعليمات ، ليس في نهايات الفصول والمشاهد حسب بل في مسرى المسرحيات جميعا كذلك • ان هذا الامر يقتضينا اهتماما خاصا لان مثل هذه التقنية وسيلة فريدة في المسرح الحديث • ان هذه التعليمات بحاجة لان تكون ذات علاقة بالطريقة التي تعرض فيها هذه المسرحيات على الجمهور بشكلها المطبوع في مختلف الاوقات • ذلك ان الجمهور الذي كان يعنى بقراءة المسرحيات كان جمهورا محدودا حتى نهاية القرن الثامن عشر ، ولامثال هؤلاء الرجال والنساء ، كانت دور الطبع ، تطبع كتبا من قطع الربع ، كما كانت الحال في القرن السابع عشر ، ومن قطع الثمن ، كما كان الامر مألوفا في القرن الثامن عشر • ربما كانت قلة من هذه الكتب مطبوعة وفق مواصفات فنية جيدة ، لكنها واضحة ، سهلة القراءة ومناسبة للتصحيف والتجليد على شكل مجموعات • ولما تثبتت عادة قراءة المسرحيات ، بين

المتعلمين لم ير الكتاب ولا الناشرون حاجة لان يتقدموا طغما لما يعرضونه . وهكذا تضمنت النصوص بعامة ، الحوار المسرحي ، واقل نسبة من التعليمات المسرحية التي قد توضح الفعل . ثم مابرح هذا التقليد ان تلاشى تقريبا في القرن التاسع عشر . وبالانفصال التدريجي بين المسرح وبين العالم الادبي ، وماتبع ذلك من بروز الميلودراما والمسرحية الهزلية والمغالية ، انعطفت طباعة المسرحيات انعطافة جديدة ، فالنماذج التي لاحصر لها من الدراما (الثانوية) كتبها كتاب السخرة ، على عجل ، باشكال رخيصة ، صغيرة ، وبحروف صغيرة الى حد يعسر قراءتها . ان هذه النماذج لم تكن معدة في الواقع ، للجمهور القارىء على الاطلاق . انما كانت معدة ، بالدرجة الاولى للممثلين الهواة والمحترفين ، الذين ربما كانوا يرغبون في عرضها على خشبة المسرح .

وتبعا لذلك فان التعليمات المسرحية اتخذت طابعا ، تمثيليا ، بكل مافيها من تلخيصات مألوفة في نسخ التلقين ، في ذلك الزمن ، من حيث كونها مفهومة معروفة لدى الممارسين للعمل المسرحي ، وحين تكون هذه التعليمـــات المسرحية طويلة ، اكثر من المعتاد في السنين الماضية ، كما حدث مرارا ، فانها كانت تعنى بالشؤون التقنية والعملية حصرا ، أي في الاعداد المسرحي وتهيئة الملابس ومايتطلبه العمل المسرحي في التمثيل .

مهما يكن من شأن ، فحين سعى بنيرو وجونز واخرون لاضفاء حياة طرية على الدراما ، واسباغ خصائص ادبية عليها ، في نهاية القرن التاســع عشر ، استهدفوا ، كجزء من مسعاهم ، انعاش قراءة المسرحيات فضلا عن مشاهدتها ، فبدلا من طبع مؤلفاتهم في مسلسلات رخيصة باعتبارها (نصوصا تمثيلية) اقنعوا ناشرين آخرين ان يصدروا مسرحياتهم بشكل ادبي محترم لا على ورق مهلهل . وقد تمكن هؤلاء من النجاح في جهودهم ، ومصداق ذلك ، ان الناشرين رغبوا في الاستمرار في اصدار المسرحيات على النحو المرغوب فيه ، فضلا عن اصدار مجموعات مسرحية لمختلف الكتاب الدراميين من

ذلك كله ، يبدو جليا ، ظهور القراء ، وهكذا وجدت الدراما ، مرة اخرى وسائل اتصالها بالادب •

وفي محاولة لاجتذاب هذا الجمهور القارىء ، ولاسباب اخرى ، اخذ الكتاب المسرحيون يغيرون طبيعة التعليمات المسرحية • من المحتمل جدا ان ظهور المخرج ، كان له دخل ، بشأن طبيعة التعليمات • الا ان شو ، في بواكير اعماله، وضع نصب عينيه الاهتمام بالتعليمات بحيث يكاد يكون موازيا لاهتمامه بالحوار ومقدماته ، حتى ليبدو ان هدفه لم يكن سوى الاستحواذ على القراء • فالاعداد المسرحي يماثل الاعداد الذي يقدمه الكاتب الروائي ، فألبسة الشخوص تعرض بتفصيل بالاضافة الى الكراسي والمناضد ، كما يجري الحديث عن اربطة العنق ، والصداري ، كما يجري الكلام على التاريخ الماضي لكل الشخوص ، فمثلا في (الانسان والانسان المتفوق) يقدم لنا روبك رامزدن هكذا • (لما يخرج من البيت اليوم بعد ، انه مازال ينتعل شبشبه ، اما جزمته فهي جاهزة بقرب المدفأة واذا خمنا انه لايملك خادما ، واذا رأينا انه لايملك سكرتيرا مع الة طابعة ودفتر اختزال ، لاستطاع المرء ان يتأمل ضآلة التشويش الذي ستصاب به مكانة نائبنا العظيم في منزله بسبب (الموضات) الجديدة والوسائل الحديثة ، التي تستدعيها شركات الفنادق والقطارات، التي تقدم لك متعة الحياة من السبت الى يوم الاثنين في فوكستون بصفتك رجلا عالي الشأن ، مقابل جنيهين ، في الدرجة الاولى ذهابا وايابا) •

كم هو عمر روبك ؟ السؤال مهم على عتبة مسرحية افكار ، لان كل شيء يعتمد على سن المراهقة ، اهو من الستينات ام من الثمانينات • الواقع ، ان الرجل مولود في سنة ١٨٣٩ ، وكان تاجرا حرا من طائفة الموحدين منذ صباه ثم اصبح من دعاة نظرية التطور ، منذ نشر كتاب (اصل الانواع) • وتبعا لذلك ، صنف نفسه باعتباره مفكرا حرا ، ومصلحا صريحا شجاعا •

أن هذه التعليمات المسرحية ، بين يدي شو ، تشكل تكاملا مع الحوار وتحقق ، بصورة مؤثرة ، الهدف المباشر لاجتذاب قراء المسرحية • اما في ايدي غيره من الكتاب ، فان هذه الوسيلة تتخذ صفات اخرى ، بحيث تصبح اعترافا بالاخفاق وواسطة اغراء • انها اقرار بالاخفاق ، بمعنى ان كتاب المسرح اخذوا يدركون ان طريقة النثر التي يستخدمونها لم تعد من القوة بحيث يستطيعون ، من خلالها ، ان يصبروا على كل مايرغبون في التعبير عنه ، لذلك فهم مقتنعون بجدوى التعليمات المسرحية الوصفية ، التي ينبغي ان تنقل الجمهور ، من خلال الحوار ، وهي مدعاة للاغراء ، لانها اقنعت بعض الكتاب على الاقل ، بالتعبير عن مفاهيمهم من طريق التعليمات المسرحية ، وبذلك امكنهم تجنب الوسيلة الدرامية الاكثر صعوبة ، للتعبير عن تلك المفاهيم من خلال لغة الشخوص • ثم ان استخدام هذه المادة الوصفية ، قد توسع الى حد كبير من الاهمية بحيث تجاوز الحوار نفسه • حتى ان باري صاغ مسرحية بكاملها ، بالطريقة السردية ، واضعا كلام شخوصه بين اقواس ، كأنه كان يكتب رواية ، كما هي الحال في مسرحية (السيدة العجوز ترينا اوسمتها) ــ ١٩١٧ ــ التي تضمنت مشاهد لاتتلاءم والتمثيل المسرحي • وحتى اذاكانت هذه الوسيلة لاتمضي الى اقصى حدودها ، فاننا نصادف احيانا ، فقرات كالفقرة التالية في مسرحية (بيت مدراس) لغرانفيل ــ باركر :

(زوجةفيليب هي زبدة الثقافة الجمالية التي تصلح لاية امرأة• ثم انها ليست نتيجة ثلاث وثلاثين سنة ، بل هي نتيجة اربعة اجيال من الرقة والتأدب • قد تكون المرأة هذه فرس رهان • تعال انظر الى هذا الامر • من المعجب حقا ان تنشأ سيدات من هذا الطراز• مخلوقات طاهرات ذهنيا وجسديا،لطيفات فكرا وكلاما ، ساحرات ، رقيقات ، حساسات نقيات مصدقات بكل ماهو خير ، بحيث يخزين قبح العالم وتنافسه ، بمجرد لطف وجودهن ونعومته • انهن شديدات الحساسية ، لايرضيهن شيء ! ولاسيما في السنوات الاخيرة ، حين

كوميدية بكاملها ، من حيث المعالجة ، وبعضها الاخر مشربة بالحزن وجدية الهدف ، والقلة منها كـ (ماري روز) و (القديسة جان دارك) تحملنا حملا الى عالم الموت . بيد انها جميعا تشخص بوضوح في بيئة درامية بعيدة عن بيئة (جون فيرغسن) و (رذر فورد وابنه) . ثمة هروب دائب من خلال الكوميديا والفنطازيا الخيالية ، بعيدا عن الواقع والمصطلحات المادية الدقيقة.

وفي غضون هذه الفترة ، ولاسيما اثناء العشرينات والثلاثينات ، تبدت حركة مهمة متميزة ، كان الغرض منها اعادة تثبيت كوميديا السلوك ، التي استندت في اغلب الاحيان ، على نحو واع ، الى استيعاب المميزات الكامنة في كتابات غونكريف وزملائه . اما مسرحيات (العودة) فانها انبثقت من مجتمع ، كان رصد الحياة فيها ، يتلازم مع مزاج ثقافي يحس بالخيبة ، والمعالجة الساخرة اللاذعة التي تتناول الحماقات الاجتماعية . ومصداق ذلك ، اجتذاب هذا المزاج للجمهور في اوائل القرن العشرين ، اذ تم اعادة تمثيل عدد من مسرحيات (العودة) بنشر تلك المسرحيات بطبعات شعبية وممتازة كما ظهر ذلك جليا بالعناية التي اولاها النقاد لمؤلفيها . حتى يمكن ان يقال ان اعادة اكتشاف كتاب المسرح الاليزابيثيين من قبل الكتاب الرومانسيين في القرن التاسع عشر ، تتوازى مع اعادة اكتشاف القرن العشرين للكوميديين الذين رفدوا بلاط تشارلس الثاني بالتألق والرقة وبقلة الحشمة على حد سواء .

وقبل عدة سنين من اعادة الاكتشاف لمسرحيات (العودة) شهد القرن التاسع عشر احياء لتناول فطن معين ، كان يسعى لوضع الاسس للمسرحية الثقافية . وقد كان وايلد رائدا في بناء حوار مشذب شبحي الظل ، كما جرب جونز استخدام الشكل المختص بكوميديا السلوك ، في مسرحيته (الكذابون) . في حين اضفى شو اسلوبه الشخصي على المسرح الكوميدي بغية اغنائه . اما الاعوام الاولى ، المفعمة والمثقلة بالتطور الكالح للدراما

ازدادت تلك الحساسية باضافة التعليم والفكاهة اليها • اليست السيدة الكاملة الشمائل هي من اعظم انجازات الحضارة ؟ ومن هنا فهي جديرة بكل تكاليف الرعاية بها ، وبكل ماتستنزف من جهد ومشقة • وفي مسرحيـــة (النجاح) لملن نصل الى الحد الاقصى من توسيع هذه الوسيلة الوصفية :

«يمشي مانوك ببطء الى مكتبه • يجلس هناك لمدة قصيرة جدا ، ماسكا رسالة بيده • سالي ميتة • لقد قتلها • لافائدة من التوضيح والاعتذاروالتحسر على شخص قتلته • ليكن الرجل رجلا ليستغني عن توجيه الاهانة الاخيرة اليها • ليس ثمة شيء يقال • لم تكن سوى ايفيرسلي ، والنغمة اللعينة التي اقتحمت رأس الرجل ، وجعلته يحلم ••• بعذوبتها في حلمه ! كان ذلك منذ خمس وعشرين سنة • لكن كل شيء هامد الان ••• الا وزير المالية • سيظهر الامر في الصحف كلها غدا • وزير المالية ! ماذا ستقول الصحف ؟ ماذا سيقول الناس ؟ الكل سيرون جلية الخبر ••• سيرون ••• سيعرفون • سيفهمون • كلا ، لاشيء سيقال • النغمة الملعونة ، الحلم اللعين • اواه ، سالي ، سالي سالي ، لاتخطري في احلامي مرة اخرى •

يجلس لوهلة وجيزة ، غارقا في التفكير • بعد ضحكة متأملة مريـرة يقذف بافكاره بعيدا ، عائدا الى الرسالة • وزير المالية ، بخفة يغمس قلمه في المحبرة ، ويكتب الى رئيس الوزراء » •

ربما تعد هذه المناقشة الوجيزة للتعلينات المسرحية استطرادا ، ومع ذلك فان هذا الاستطراد يصبح ضروريا ، لان تطور هذه الوسائل لايوفر لنا شيئا جديدا في تخطيط المسرح وبنائه بل بالتفهم الذي يتناول اهداف كتاب تلك الفترة وتقصيراتهم •

ان شو وباري واخرين عرضوا لنا بعض التطورات البارزة في المجال الدرامي ، التي لاتعنى بمظاهر الحياة الرتيبة ، فبعض مسرحياتهم تكاد تكون

الواقعية الجادة ، فانها لم تنجز وعودها مباشرة ، اذ كان المسرح مضطرا الى ان ينتظر قرابة عقدين قبل ان تتحقق تلك الامكانات تماما • ومهما يكن من امر ، فان كاتبا دراميا ارلنديا واحدا هو جي • م • سنج استخدم اسلوبا كوميديا مختلفا ، نجح في تطبيقه على عدة مسرحيات ، اتسمت بالروعة والتأثير الكبير في الكتاب الكوميديين المتأخرين • ففي سنة ١٩٠٣ ظهرت المسرحية الكلبية الخيالية (ظل الوادي) التي تأخذ بايدينا الى داخل كوخ صغير منعزل ، حيث تتمدد جثة دانييل برك مكفنة بغطاء • بينما زوجته نورا المتلهفة للخلاص من وجودها الرتيب ، تجلس مع (الشقي) تثرثر وتنكت ، وتضع الخطط ، واذا باحدهم ، وعلى حين غرة ينهض من فراش الموت فتصدر عطسة منه ، اذ يقوم دانييل غاضبا ، ليرسل زوجته بينما يلتقي بالشقي على قارعة الطريق • وبعد سنتين ، نلتقي في (بئر القديسين) بالماء العجائبي ، الذي يجعل العميان يبصرون • والى هذه البئر يأتي شحاذ عجوز وامرأته ، فيفتح القديس اعينهما ، فينظر كل منهما الى الاخر نظرات ذابلة ، ذات سحنة متغضنة، وبعد كلمات قاسية ولكمات متبادلة يفترقان• ثم يحل الظلام على الجميع فيتعثر كل بالاخر ، بحيث يشرعون بالكلام عن صداقاتهم القديمة ، وحين يقدم القديس حاسة البصر اليهم يرفضون ذلك ، لان الظلام ، بما فيه من رؤى الامل ، خير من الحياة بمرارة ذات طابع ذهني •

ان هاتين المسرحيتين قد مهدتا السبيل الى افضل ماقدم من مسرحيات في القرن العشرين • ومنها (الفتى المدلل للعالم الغربي) — ١٩٠٧ — هنا ، نحن في قرية ارلندية صغيرة ، اتى اليها شاب ، قليل الخبرة اشتهر بقتل والده فاعتبر بطلا ، بحيث ان بيغين فلاهيرتي تنبذ خطيبها الجلف ، شون ، لكي تحظى بهذه الشخصية المرموقة • وفجأة يصل الاب فيعنف ابنه تعنيفا شديدا ثم يخرج متشامخا ، غير ان بيغين، بسبب المرارة التي اخذت تمزق قلبها، تحرض كرستي المسكين ، وفي سورة من الغضب ، يندفع نحو والده فيحاول قتل

الرجل العجوز • وهنا تؤثر الواقعة في القرويين تأثيرا يختلف عن المأثـرة المنقولة • فيلقون القبض على ماهون ويكبلونه ، بقصد تقديمه الى العدالة وعندئذ يعود الاب العجوز ليقف بجانب ابنه ، ثم يطلق سراحه ، وفي النهاية يخرج الاثنان متصالحين متعافيين • يثق شون الان ان بيغين ستعود اليه ، غير ان ذهنها الذي اشرب بالرؤيا التي تخيلتها يرفضه رفضا قاطعا ، اذ انهـا خسرت الفتى المدلل للعالم الغربي •

ان كوميديا سنج الكلبية بما فيها من واقعية وفنطازيا وهواجس الموت جنبا لجنب مع مشاهد المرح الصاخبة ، ومسرحيات الليدي غريغوري المماثلة لها من اضراب (نشر الاخبار) ــ ١٩٠٤ ــ و (هالغي الياقوتي) ــ ١٩٠٦ ــ قد لاتكون لها صلة مباشرة بالمسرح الانكليزي ، غير انها قد ساعدت على نماء الكوميديا هناك بصورة غير مباشرة • وبالرغم من ان تلك المسرحيات قد عالجت حياة الفلاحين الارلنديين الذين يبتعدون كثيرا عن شخوص المـدن الذين كانوا موضع اختيار الدراميين الانكليز ، وبالرغم من الكـتاب الارلنديين استغلوا ثيمات لم يستطع الدراميون الانكليز مسها ، فان الروح التي اعطت شكلا وجوهرا للكتاب الارلنديين ، يمكن اقتفاء اثرها فـي الكوميديات التي انتجت لمسرح لندن وفي خزين المسارح الاخـرى في العشرينات والثلاثينات •

من كتاب المسرح الذين شغلوا انفسهم بالكتابة الكوميدية يشـد سومرست موم انتباهنا لاول وهلة • ومن الغرابة ، بعض الشيء ان هـذا الكاتب بدأ عمله الفني بمسرحية المانية هي Schiffbruching في سنة ١٩٠٢ • الا انه لم يحصل على الاهتمام الشعبي ، الا بعدد من المسرحيات العاطفية المغالية ذات الطابع الاجتماعي • فـ (الرجل العاشر) تتناول احد طواغيت المال ، الذي يعتقد اعتقادا جازما ان لكل انسان ثمنه اما مسرحية (سمث) ــ ١٩٠٩ ــ فهي تقابل بين (مجتمع) الطبقة المتوسطة المتصاعدة وبين شاب استرالي ، صحيح

البنية ، يدعى توماس فريمان ، وبذلك فهي تقدم ثيمة ، ولو بشكل مختلف قليلا ، لجوهر مسرحية (ارض الميعاد) ـ ١٩١٤ ـ في حين ان (زوجة القيصر) ـ ١٩١٩ ـ ليست سوى دراما الحب والشرف متمثلة في الحب والقتل والانتقام في شبه جزيرة ملقا ، وكل هذه الامور جرى تقديمها في مسرحية (الرسالة) ـ ١٩٢٧ ـ مما حدا بها ان تبتعد بنا من كل ماهو كوميدي ، الامر الذي حملنا على نسيان موم •

ومهما يكن من امر ، فان (السيدة دوت) التي كتبت في سنة ١٩٠٨ توحي لنا بامكانات اخرى • ومع ان تصورها كان تصورا هزليا ، ففيها من الشواهد مايشير بصورة واعية او غير واعية الى تقليد اسلوب وايلد • وقد استمرت هذه الحال في (بنيلوبي) ـ ١٩٠٩ ـ بما فيها من صورة جذابة لاسلوب الاستاذ غولياثلي ذي الطابع (السلوكي) وبما فيها من جو صريح يتناول الامور الثقافية • وفي الختام ، افصح موم في (الدائرة) ـ ١٩٢١ ـ عن التعبير الفني لهذا المزاج ، برسم شخوص واضحة المعالم وبحوار موضوع بدقة • وهنا اقترب بوضح الى اجواء اثيرج وكونكريف • وهذا التقارب بين تناوله الكوميدي وبين اواخر القرن السابع عشر ، يبدو اشد وضوحا في مسرحية (افضل من هم على شاكلتنا) ـ (الولايات المتحدة ـ ١٩١٧ ـ ولندن ١٩٢٣ ـ) التي تكاد تصدر من قلم وتشرلي • قد تكون الفطنة غير متألقة بالقياس الى اصحاب (الموظة) الحديثة التي يتعامل معهم ، ولابراقة بالنسبة الى اللوردات والسيدات في بلاط ـ تشارلس ، ومع ذلك فمعالجتها لصنوف الحسد والغيرة متقاربة ، فالتناقض بين (الموضات) الاجتماعية وبين العواطف الطبيعية تناقض جوهري متماثل فبرل هي امرأة اصيلة من سكان هذا العالم ، وفينوك هو تلك الشخصية التي يمكن ان تكون مدعاة امتاع لسيدلي او بروتشستز :

فينوك : فتاتي لك قلب عظيم • العالم يتصورك امرأة نموذجية ، انيقة ، ذكية لامعة جميلة ، على احدث (موضة) • ولكني اعرفك ، على خلاف ذلك كله • اعرف ان لك قلبا من ذهب ••

بـرل : ارثر ، انت شخص رومانسي ، قديم الاثر •

فينوك : ان حبي لك هو اثمن شيء املكه في العالم • انت نجمتي الهادية ، انت مثلي الاعلى • انت بالقياس الي كل ماهو نقي ونبيل وطاهر ، في عالم النساء • يافتاتي ليبارك الله فيك • انا لا اعرف ماذا افعل ان خاب ظني فيك • لااعتقد انني سأستطيع ان احيا ، لو وجدت انك لم تكوني موضع تصوري •

بـرل : [مستهزئة] لن افعل ذلك ، لو استطعت •

وحين يذهب فينوك ، يدق التلفون ، فتجيب برل :

(انت تتكلم مع الليدي جورج غريستون • توني ! طبعا ، انا اعرف صوتك • حسن ماذا ؟ انا لست خشنة قطعا • انا احاول ان اجعل صوتي رقيقا ، قدر المستطاع • اسف لانك تجده غير ملائم • (تضحك بينها وبين نفسها بخفوت] • كلا ، اخشى الا استطيع الحضور الى حفلة الشاي غداء• سأكون ملتزمة بموعد بعد الظهر • ماذا سيكون اليوم بعد غد • [مبتسمة] حسن ، ينبغي ان أسأل بيسي• لاادري ان هي حرة • طبعا، لن آتى وحدي ، ففي ذلك تعرض للشبهة • شاب وسيم • ماذا ستقول مني ؟ اواه ، انا اعرف كل شيء ••• لم اعد اثق باي شيء •كل ماقلته بان المستقبل هو من نصيب كل فرد • ليلة مؤرقة • حسن ، الى اللقاء ••• توني ، اتعرف اشد الكلمات سحرا في اللغة الانكليزية ؟ ربما) •

وبالاسلوب نفسه ، ولو على نحو اقل تأثيرا ، واصل موم محاولاته الدرامية في (الزوجة الوفية) ـــ ١٩٢٧ ـــ و (المعيل) ـــ ١٩٣٠ ـــ وقد ركزت المسرحية الاخيرة على تألق الشبان الضعيفي التفكير ، المملين • اما اشارة جودي حول شؤون الحب ، التي تذهب الى (ان الهواة ، منذ الحرب ، قد ابعدوا المحترفين ، من مجال العمل) فيمكن ان تعتبر الشعار الاخير الساخر بطبيعته •

ان الصراع بين الشبان وبين المسنين هو ثيمة (الاجيال) لانها امدت الكثيرين من كتاب المسرح الجادين بالمادة المنشودة ، وهذا ماينطبق على المسرح الكوميدي كذلك •

اما مسرحية (الاخلاق الجديدة) ـــ ١٩٢٠ ـــ فهي تنسج على منوال مسرح كونكريف السار ، بينما مسرحيات موم تقتفي آثار وتشرلي بشكل متوحش • اما قصة بيتي جونز ، التي تتشاجر مع الرائح والغادي فقد جرى نقلها بصورة رائعة فطنة،لاستيعابها للمعايير الجديدة • اذ وجد الجيل الجديد في مايلز مالسون مدافعا متحمسا في مسرحيته (المتزمتون) ـــ ١٩٢٧ ـــ التي آزرت المفاهيم الاجتماعية الجديدة ، والتي وجدت لها نصيرا مرحا في نوئيل كاوارد ، بما عرف به من طرف وجسارة واندفاع • وقد بـــدأ كاوارد بالمسرحيات الواقعية شأنه شأن موم ، انطلاقا من (الدوامة) و (مصيدة الفئران) ـــ ١٩٢٤ ـــ • ولكنه كان يعود من حين لآخر الى الثيمات الجادة كان في (موكب الفرسان) ـــ ١٩٣١ ـــ • اما حقل اختصاصه فكان يتناول الكتابة السهلة ذات الدعابة • وفي اغلب الاحيان ، الحوار الذي يتنكب الامور المهمة• فـ (الفكرة الجديدة) ـــ ١٩٢٠ـــ توضح بجلاء محاولاته المبكرة في هذا المجال كما ان (حيوات شخصية) ـــ ١٩٣٠ ـــ تصوغ تلك المحاولات صياغة متكاملة بينما (الروح المرحة) ـــ ١٩٤١ ـــ تضفي عليها رقة استثنائية •

اما فردريك لونزديل ، فهو يقترب كثيرا من موم ، ولكنه يفتقر الى قوته اللاذعة ، فـ (الربيع المطهر) ــ ۱۹۲۳ ــ بما فيها من صورة امرأة مصابة بلوثة من الجنون ، يحملها زوجها الحازم حملا على التعقل تذكرنا باسلوب موم، ذي الطابع الساخر المر • كما ان (نهاية السيدة تشيني) ــ ١٩٢٥ ــ تذكرنا بـ(الدائرة حتماً • اما الكتاب الاخرون فقد اسهموا اسهامات متنوعة ومهمة احيانا • فسنت جون ايرفن ، الذي تحول من كتابة الدراما الجادة ، انتج مسرحية ساخرة ناجحة تحت عنوان (السيدة فريزر الاولى) ــ ١٩٢٩ ــ في حين قدم لنا درنكوتر مسرحيته البهيجة ، المتقلبة بطبيعتها بعنوان (عصفور في اليد) ــ ١٩٢٧ ــ • اما جي • ب • فاغان ، فقد كتب كوميديات حديثة ممتعة • ومنها : (الدوقة البذيئة) ــ ۱۹۳۱ ــ و (الى الفراش) ــ ١٩٢٦ ــ وهما تستحقان الذكــر • في حين ان كوميديات هاروود ، ابتداء من (من فضلك ساعد اميلي) ــ ١٩١٦ــ الى (الرجل الرابط الجأش) ــ ١٩٣٠ ــ وكذلــك مسرحيات جـــي • هاستنكز ترنر ، ولاسيما (زنابق الحقل) ــ ۱۹۲۳ ــ في تصويرها الكاترين واليزابيث المرحتين تعد كوميديات خفيفة ناضرة • هذا فضلا عن مسرحيات هوبرت هنري ديفز كـ (قلادة السيدة كورنج) ــ ۱۹۰۳ ــ و (قريبتنا كيت) ــ ۱۹۰۳ ــ و (الحلزون) ــ ١٩٠٧ ــ التي استطاعت ان تنال قسطا كبيرا مــن النجاح ، اما محاولات املين وليمز ، بجمعها بين الفكاهة والرومانس ، فــي مسرحيتها (ربيع سنة ١٦٠٠) فقد اجتذبت بدورها الكثيرين من المشاهدين •

وجنبا لجنب مع هذه المسرحيات ينبغي ان نذكر الفنطازيات السارة التي صممها السير آلن هربرت من اضراب (الحياة الباريسية) ــ ١٩٢٩ ــ و (ابراج تاتنتقي) ــ ۱۹۳۱ ــ و (يوم الدربي) ــ ۱۹۳۲ ــ اذ انها تشير الى الرغبة في الخلاص من الواقعية الشكلية والانغمار في الضحك والفكاهة الظريفة • كما يتوجب علينا ان نأخذ بنظر الاعتبار سلسلة الاسهامات المسرحية المتنوعة التي قدمها الممثل والملحن والكاتب المسرحي ومدير المسرح ، المتعدد المواهب ، ايفور

نوڤيلو ، ومن اجل ان تكتمل الصورة العامة ، يمكننا ان نضيف الى ماسبق نموذجا يعرف بـ (الرڤيو) ابتداء بـ (مرحبا بكم) و (الموسيقى الامريكية الزنجية) ـ١٩١٢ـ البرت دي كورڤيل • كما ينبغي لنا الا ننسى شيوع المسرحية الهزلية اثناء تلك الفترة • صحيح ان بعض هذه المسرحيات بالية مبتذلة ، ومصممة وفق طريقة الية مزعجة ، الا ان مسرحيات اخرى اظهرت براعة وذوقا فنيا • وقد عرض (مسرح اولدوتش) سلسلة من المسرحيات الترفيهية من هذا النوع • فالكاتب دبليو • أ • درالنكتن في (زر الف) ــ ١٩٢٤ ــ كتب مسرحية هزلية فنطازية استمدها من اجواء (الف ليلة وليلة) كما قدم لنا بعد ذلك ترينس راتيغان مسرحيته (فرنسيون بلا دموع) ــ ١٩٣٦ ــ كما قدم جيرالد ساڤوري (جورج ومارغريت) ــ ١٩٣٧ ــ •

معظم الدراميين ، انطلاقا من شو وباري ، الذين قدموا اسهاماتهم الى المسرح الكوميدي ، قد كتبوا اما مسرحيات بعيدة عن المجال الكوميدي ، واما انها كانت تربط المشاهد الكوميدية بالثيمات ذوات الطابع الجاد • فقد كتب شو (القديسة جان دارك) وباري (ماري روز) وملن (النجاح) وسنج (ديردره ذات الاحزان) •

وفي ملاحظتنا لهذه المسرحيات ، يجب ان نضع نصب اعيننا ثيمة الهرب من الحياة اليومية الرتيبة ، وقد تحقق ذلك الامر ، في العقود الاولى من هذا القرن ، ليس فقط عن طريق الكوميديا والمسرحية الهزلية ، بل بالاستناد الى ثيمات فنطازية ايضا تتجاوز ، في اغلب الاحيان ، نطاق المسرحية الواقعية الاجتماعية ، هذا فضلا عن استخدام الموضوعات التاريخية •

ان الفعاليات الدرامية التي انتجها لينوكس روبنسن ، تعد نموذجية ، من بعض الاوجه • ذلك انه كتب عدة مسرحيات متميزة ولاسيما (الصبي ذو الشعر الاشيب) ــ ١٩١٦ ــ و (بعيدا عن التلال) ــ ١٩٢٨ ــ والمسرحيتان مسرحيتان سارتان ، ساحرتان • على اية حال فان الكاتب في بداية عمله الفني

كرس نفسه للاسلوب الاجتماعي الواقعي سابغا عليه نبرة هجائية كلبيــــة • فمسرحية (اسم كلانسي) ــ ١٩٠٨ ــ عنيت بمعالجة حياة امرأة عجوز ذات قسوة، كانت مفعمة بالكبرياء بسبب الاسم الذي تحمله، وبما ان ابنها الذي قتل احد الاشخاص كان مستعدا ليسلم نفسه للشرطة فانها سقطت في حمأة اليأس لان سمعة اسرتها ستتمرغ في الوحل • وبينما كان الابن على وشك الاعتراف بجريمته ، ينقذ طفلا من حصان جامح، فيموت اثر ذلك الحادث ميتة بطل، لينقذ اسم اسرة (كلانسي) • وبهذا الاسلوب نفسه كتب روبنسن مسرحيتين فلاحيتين، هما (ملتقى طرق) ــ ١٩٠٩ ــ و (الحصاد) ــ ١٩١٠ ــ وبعد سنين قليلة ، كتب (المدافعون عن الوطن) ــ ١٩١٢ ــ و (القائد المفقود) ــ ١٩١٨ ــ حين اكتشف حقلا يانع الثمار ، حقلا استغل فيه مواهبه • ان هاتين المسرحيتين، يمكن ان تعدا بمثابة تصوير للقادة السياسيين ، وفيهما ان جاز التعبير ، رفع روبنسن الستار عن الماضي ، في الوقت الذي حافظ الفعل على روح المعاصرة• الشخصية المحورية ، في المسرحية الاولى يمثلها جيمس نجينت الذي يمضي خمس عشرة سنة في السجن بسبب فعالياته الثورية ، ثم يعود الى افكاره القديمة التي تنتابه ، وهو على ثقة بانه سيستقبل استقبال الابطال • وفي الختام ، حين يعود ، يستقبل استقبالا فاترا ، اذ يجد القاعة فارغة الا من مشرف على تلك القاعة ، بعد ان يذهب الجميع لمشاهدة الافلام • اما مسرحية (القائد المفقود) فهي تعالج اسطورة تشارلس ستيوارت بارنيل ، التي تصر على ان القائد مازال حيا في سنة ١٩١٨ • ففي مسكن رجل عجوز ، في قرية نائية يفترض ان بارنيل موجود هناك • وفي جدال حاد ، يعلن فيه بعضهــم ايمانهم بوجود القائد ، ويرفض فيه بعضهم الاخر القائد على انه شخص دعي• وفي الختام تجري الترتيبات لاجتماع يقام ، بين لوسيوس لينيهان ، الرجل العجوز ، وبين اتباع بارنيل القدامى • فينفجر صراع سياسي ، يعقبه شجار ينتهي بمقتل لينيهان بضربة طائشة ثم يصل زملاء بارنيل فلا يعود في قدرتهم

ان يقولوا ان قسمات وجه الرجل الميت قسمات بطل سياسي ، وبخلاف ذلك لايستطيعون ان يقرروا شيئا • هانحن ، قريبون هنا من المسرحية التاريخية فليس من الغرابة في شيء ، ان نجد في (الحالمون) ـ ١٩١٥ ـ روبنسن ، وهو يعود بنا الى الماضي •

وفي المجال النموذجي ايضا ، نجد مسرحيتين اخريين لكاتب ارلندي، له سبق زمني ، هو ادور مارتن • ففي سنة ١٨٩٩ ، ظهرت مسرحيته (حقل الخلنج) ـ التي صيغت وفق الشكل الواقعي السائد • تتحدث الخطة عن شخص معين ، هو كاردن تايرل الذي تخامره فكرة واحدة هي اصلاح الاراضي السبخة التي تحيط بمزرعته • ولعدة سنوات يستهلك نفسه ، ويستنفد كل مصادر ثروته ، في صراع لاينتهي ، حتى يبدو انه قد احرز النجاح المنشود وعندئذ يجد نفسه غارقا في جهد مضاع ، بينما الشيء الوحيد الذي يبقيه في الحياة ، هو قطعة ارض ، يحاول من خلالها ، ان ينبت نباتا ، قد نما فعلا بعد ان كانت تلك القطعة جزءا لايتجزأ من الصحراء • لكن الرجل يكون عندئذ قد لزم الفراش ، فاذا بابنه كيت ياتي اليه مسرعا فرحا ، ليخبره ، انه استطاع جمع باقة من الخلنج من الحقل ، وحين يرى تايرل تلك الباقة يصاب بنوبة قلبية فيموت مجنونا ، بعد ان ينهار عقله • وبعد سنة من انتاج هذه المسرحية ، ظهرت مسرحية (ميف) ـ ١٩٠٠ ـ وهنا ننتقل الى مجال مختلف•

قد يكون الاعداد المسرحي واقعيا ومعاصرا ، لكنه موشى برداء من الخيال • ميف اوهينس فتاة فلاحة موهوبة برؤيا فولكلورية خيالية ، حيث الملكة (ميف) تعقد مجلس البلاط في ارض سبخة يكثر التردد عليها ، وهناك تمسك باسرار الفتنة والجمال ، وحين تسمع ميف الدعوة الموجهة اليها تنطلق دون ان تكون للروابط الانسانية تأثير يمنعها من ذلك الانطلاق • ان هذه المسرحيات تذكرنا بالرغم من الدراما المادية الاجتماعية القوية بتيار في بواكير القرن التاسع عشر كان لايقل قوة عن تيار القرن العشرين ، ولكنه يتعارض معه في الاتجاه

اذ لم يكن الكتاب المسرحيون الارلنديون وحدهم هم الذيـــن آزروه فاللورد دنساني المعروف بـ أي • جي • م • د ، بلنكيت ، بارون دنساني) هو المؤلف الذي جمع، ان جاز القول، بين روحي مسرحي دبلن ولندن • ومع ان الرجل ارلندي ، غير انه قد لايمكن ان نجد في اعماله مايمكن ارجاعه الى الهام مسرح (الابي) ، فكتاباته تصدر من معين المسرح الانكليزي اكثر من صدورها من المسرح الارلندي ، وقد تمكن فيها ان يستدعي عالما خياليا خاصا به حيث يتدخل العالم الفنطازي في العالم المألوف • ومن اعماله النموذجية مسرحيته ذات الفصل الواحد (ليلة في الخان) حيث يتردد (الانيق) و (بل) والبرت توماس وسنكرز ، بعد سرقتهم لجوهرة عين من عيني صنم شرقي ، انهم يعرفون ان ثلاثة رهبان شرقيين يتعقبونهم ، مع علمهم باستطاعتهم التخلص من اعدائهم • كل شيء يسير وفق الخطة ، لان اللصوص يستطيعون الاحتيال على معقبيهم بسرعة ، فيجلسون ليشربوا الانخاب ، وبينما سنكرز يخرج لجلب الماء يتعثر في عودته مرعوبا • وحين يحاولون ان يستخلصوا منه عما رآه، يدخل الصنم متلمسا طريقه كرجل اعمى ، فيلتقط الياقوتة ، ثم يخرج :

الانيق : اواه ، ايتها السموات العظيمة !

البرت : [بصوت حزين طفولي] توفي ، ماذا دهاك ؟

بـــل : البرت • الصنم الزنيم [هامسا] قد جاء من الهند •

البرت : لقد ذهب •

بـــل : انه اخذ عينه •

سنكرز : هانحن قد نجونا •

صوت من بعيد : [بلهجة غريبة] السيد وليم جونز ملاح بارع • •

[الانيق لايتكلم مطلقا • ولايتحرك • ولكنه ينظر مرعوبا بغباء] ••

بـــل : البرت • البرت ، ماهذا ؟ [ينهض ويمشي • تسمع آهة • يذهب سنكرز الى النافذة • ثم يعود متوكعاً] •

البرت : [هامسا] • ماذا حدث ؟

سنكرز : لم ار شيئا • اواه لم ار شيئا • [يعود الى المنضدة] •

الانيق : [واضعا يده برقة على ذراع سنكرز ، متحدثا بلطف وتحبب] • سنكرز ، ماذا دهاك ؟ •

سنكرز : لم ار شيئا •

البرت : مــاذا ؟

سنكرز : اواه !

صوت : سيد البرت توماس ، ايها الملاح البارع

البرت : توفي ، هل ينبغي ان اذهب ؟ توفي هل يجب ان اذهب ؟

سنكرز :[ماسكا به] • لاتتحرك •

البرت : [ذاهبا] • توفي • توفي •

صوت : سيد جاكوب سمث ، ايها الملاح البارع •

سنكرز : توفي لا استطيع الذهاب ، لا استطيع [يذهب] •

صوت : سيد ارنولد ايفريت سكوت فورسكو ، الرجل المرحوم المحترم كان ملاحا بارعا•

الانيق : لم انظر في العواقب • [يخرج] •

قد نبتسم من هذا الكلام ، ونعزوه الى (التياترية) ومع ذلك ، فهو بخشونته قد اعطى شكلا او جوهرا للمسرحية المؤثرة البسيطة (الباب المتألق) ــ ١٩٠٩ ــ و (الهة الجبل) ــ ١٩١١ ــ ذات الطابع الساخر حيث نجـد بعض الشحاذين النصابين ، يحتالون على سكان احدى المدن الصغـــيرة فيتحولون الى احجار • وكذلك كتب المسرحية الفنطازية (اذا) ــ ١٩٢١ ــ وفي المسرحية الاخيرة ثيمة تماثل ثيمة (عزيزي بروتس) لباري وهي تعالــج

احتمالات معينة • يقول دنسأني «دعنا نتصور شخصا معينا يدعى جون بيل وهو رجل اعتيادي من لندن • لنفرض انه قام بعمل يختلف قليلا عما كان معتادا ان يعمله • فما الذي لن يحدث له ؟» اننا نجد انفسنا عائدين الى محطة قطار احدى الضواحي المألوفة ، واذا بنا نرى جون بيل يلحق بالقطار الذي لم يستطع اللحاق به ذات مرة •• المسألة بسيطة وهي على ماتبدو غير ذات اهمية • اما بالنسبة الى دنساني ، فالشخصية لاتقرر المصير ، ذلك ان الاحداث هي التي تصوغ حيواتنا • وهكذا نرى جون بيل ، بمحض المصادفة يلتقي بشخص غريب افتقده منذ عهد بعيد ، نراه يقاد من حال الى حال ، حتى يجد نفسه حاكما مطاعا في اعماق بلاد الفرس ، وبقبضته قوة الحياة والموت • هاهو اذن ، قد انتقل من رجل اعتيادي من سكان الضواحي الى كائن رومانسي • ان عنصر الرومانس هذا قد اقحم من حين الى حين على المسرح باشكال متباينة كل التباين في هذه الفترة ، حتى انه احيانا كان يشمل ادخال العنصر الفوطبيعي ، كما في (السيدة مونلايت) ــ ١٩٢٨ ــ التي استندت الى فكرة مفادها : ان امرأة معينة ، بقدرتها العجائبية استطاعت ان تحتفظ بنظراتها وقوامها ، في نطاق عمر محدد ، وقد اتخذ هذا الامر شكلا (واقعيا) باقحام المغامرة على روتين الحياة الاعتيادية • كما في (بيت السيدة بيم)للكاتب س • ك • مونر ــ ١٩٢١ ــ و (اليزا جاءت لتبقى) ــ ١٩١٢ ــ للكاتب • هـ • ف • ايزموند ، و (المغامرة الكبرى) ــ ١٩١١ ــ لارنولد بنيت • تصاغ المشاهد في كوميديات بنيت صياغة واقعية ، ولكننا نعرف ، وبنيت كان يعرف ان الاحداث المروية ، ما كان من الممكن ان تقع قط • تتمثل العقدة باسرها بفنان مشهور ، يسمح لنفسه ان يعتبر ميتا ، فيرصد دفن خادمه المتوفى ،بكل مراسم التشريف تحت اسمه في دير (ويستمنستر)• غير ان هذه العقدةمستحيلة بالرغم من ظرفها • ان هذا العنصر وجد له نماذج في العديد من الوسائل • ففي بعض المسرحيات من اضراب (اوغسطس يبحث عن اب) ــ ١٩١٠ ــ

لهارولد تشابن و (فيلسوف بتربكنز) نجد تلوينا ضئيلا لبعض الوضعيات كما انه في (الاخلاق الجديدة) ـ ١٩٢٠ ـ و (الفن والفرصة المتاحـة) ـ ١٩١٢ـ و (الين) ـ ١٩١٢ ـ للمؤلف نفسه يرينا شخوصا ملتزمة برحلة اكتشاف ، الغرض منها الوصول الى الحقيقة الباطنية • وفي مسرحيات اخرى نجد الهدف متمثلا في الرقة والطرافة ، كما في (ممشى الكرة العطرية) ـ ١٩١٠ ـ و (رقصة المنيوت) ـ ١٩٢٢ ـ وفي بعض المسرحيات الاخرى نغير اتجاهنا نحو عالم خيالي ، كما في المسرحية الساحرة (برونيلا) ـ ١٩٠٤ ـ التي كتبها غرانڤيل ـ باركر بالتعاون مع لورنس هاوسمان كما هي الحال في غيرها من المسرحيات كمسرحية (ماسة تشام العظيم) ـ ١٩١٨ ـ حيث يمثل الرومانس طائرا محلقا • في هذه المسرحية ذات الفصل الواحد ، الاعداد المسرحي اعداد داكن الصورة ، يتمثل في طبقة متوسطة متدنية في لندن او بالحري في احدى ضواحيها ، حيث تسقط من خلال نافذة احد البيوت ماسة عظيمة يرميها لص تتعقبه الشرطة • كانت السيدة بيركنز تود لو تحتفظ بها ، لامن اجل قيمتها ، بل لانها تمثل رمزا لشيء يتجاوز البيئة اليومية الرتيبة اما خطيب بنتها الشرطي المخبر ، فيصر على ان يأخذها الى مركز الشرطة •هاهو الطائر قد جاء محلقا ، ثم ذهب بهدوء فهم الان مستقرون مرة اخرى :

الانسة بيركنز : لاادري ماذا سيظن البرت بصددك •

السيدة بيركنز : شكرا للسماء ، انه لن يتزوج مني •

الآنسة بيركنز : الا تعرفين ماحسبك ؟

السيدة بيركنز : امضي قدما ، انك لاتمتلكين خيالا •

الانسة بيركنز : لم اكن لا تصور قط انني سأختزي مـن امي •

السيدة بيركنز : انت تفتقرين الى عنصر من عناصر الاخلاق • فوا عجبا كيف يمكن للمجتمع ان يمضي قدما ، والكل يماثلونك ؟

السيدة بيركنز : علقي ستارة النافذة ، ان البرد قارس ، والالواح الزجاجية مكسورة •

الانسة بيركنز : ولو باسلوب نسائي غير مهذب •

[يستقر الجميع في كراسيهم مرة اخرى • السيدة بيركنز تعاود رفو الثياب • كما يعود السيد بيركنز الى اوراقه ، اما الانسة بيركنز ، فتعود ، بعد تعليق الستارة ، الى احجيتها •

السيدة بيركنز : بماذا كانت تفكر ؟

السيد بيركنز : لا عليك • [بخشونة] •

السيدة بيركنز : حسن ، لم يكن قصدي سوى التفكه •

وبالاتصال مع هذا الاتجاه ، ثمة حركتان متصلتان بهذا النحو ، يستحقان الاهتمام • الحركة الاولى تتصدى لغرس مايمكن ان يدعى بثيمة الزمان ــ المكان ، ثيمة قد تعرض احيانا بشكل بسيط في العنصر (الفلسفي)• وهكذا فـ (القصر الريفي الابيض) ــ ١٩٢٧ ــ يقدم النموذج الزمني ، والشخصية المحورية فيها ليست عنصرا شخصيا انسانيا ، بل هو بناية ، وبمعنى من المعاني ، انه يضفي على هذا الموضوع المطروح شخصية خاصة • وباسلوب مماثل تشخص مسرحية (البيت) ــ ١٩٢٧ ــ للكاتب هـ • ف• روبنشتاين•ان الصلة بين هذه المسرحيات وبين اهداف المسرحيات التي سبق ان عالجناها تحظى بالتركيز عليها ، لو امعنا النظر الى مسرحية اخرى لبيركلي بعنوان (نهاية العالم) ــ ١٩٢٥ ــ فهي تضعه بوضوح في معية باري ودنساني والتي يمكن ان تعد شكلا مختلفا بالقياس الى (عزيزي بروتس) • يتمثل منطلق المسرحية في حانة غريبة ، وفي نهاية العالم ، وفي اقحام ساحر شرقي له قدرة على تحويل الرغبات الى واقع • كل شخصية في المسرحية ، سواء اكانت رجلا ام امرأة ، يحظى برغبة سرية ، وكل تلك الشخصيات تظل مستاءة غير

راضية • وانبثاقا من هذا الاسلوب ، في التكوين الدرامي ظهر العديد من المسرحيات ، حيث فيها يتم الاندماج بين الحاضر والماضي ، او يتخذ فيها الحاضر اجواء شبه حلمية • ان الكاتب الدرامي ، الذي حقق الكثير من التقدم في هذا المجال هو جون بوينتن بريستلي ، اذ يبدو العنصر (الفلسفي) في كتاباته واضح المعالم • فقد سبق له في (الركن الخطر) ـ ١٩٣٢ ـ و (ايكة القوطيسوس) ـ ١٩٣٣ ـ ان اعطى لنا ايحاء بالموضوع الذي تبناه لاحقا وقد تم التعبير الشامل عن هذا الموضوع في اربع مسرحيات كتبت بعد نحو خمس سنين هي :

(الزمن وآل كونوي) و (كنت هنا قبل الان) و (انا غـريب هـنا) و (موسيقى في الليل) وفي هذه المسرحيات ، وفي (جاؤوا الى المدينة) ـ ١٩٤٣ـ و (الطريق الصحراوي) ـ ١٩٤٣ـ و (دعوة مفتش) ـ ١٩٤٥ ـ يسعى الكاتب ان يوحد بين الاستكشافات ، سواء في دخيلة اللاوعي البشري ،ام في مفهوم (استمرارية الزمن) • وهكذا انتج الكاتب مسرحيات متسلسلة ثبتت مكانته ، باعتباره واحدا من ابرز كتاب المسرح في عصره •

والميزة الثانية في هذه الحركة العامة ، تفيد ان الكثيرين من كتاب المسرح قد اظهروا ميلا للبحث عن مجالات اضافية لجهودهم ، تتعدى المجال الراهن • ومن الواضح ان الدراما التاريخية قد كانت لها جاذبيتها الشديدة في غضون هذه السنين • اذ ان كثرة من الانتاجات البارزة في حقل الدراما، كانت تعالج ثيمات منتقاة من عصور ماضية • ان استغلال الموضوعـات التاريخية لم يأت كنتيجة عرضية ، والبرهنة على ذلك ميسورة : ان ذلك نجم اساسا ، من رغبة العديد من كتاب المسرح ، في التخلص من قيود المسرح الواقعي • يفسر كليفورد باكس هذه المسألة تفسيرا محكما بقوله :

(الكاتب الدرامي التاريخي بالقياس الى الكاتب المسرحي الذي يتناول الحياة الحديثة يشبه بعض الشيء الرسام بالنسبة الى المصور الفوتوغرافي • انه يقدم ، او يحاول ان يقدم ماهو جوهري في العاطفة والتجربة الانسانيتين: لانسخة دقيقة مطابقة لما يقوله احدهم فعلا ، بل انطباعا عما يشعر به ذلك الشخص المعني) •

واذن ، فالثيمات التاريخية ، يمكن ان ينظر اليها ، من عدة اوجه على انها دلالة على الاستياء من قيود الدراما النثرية : فالشخوص في المسرحية التاريخية يمكن ان تكون اوسع نطاقا من مجال الحياة دون ان تسيء الى احساسنا بالواقع ، اذ تستطيع ان تعبر عن ذواتها بصورة اغنى مما تستطيع الشخوص المصورة تصويرا فوتوغرافيا التعبير عنه بالدقة الممكنة في الحياة التي تحيط بنا •

وفي غمرة الحركة الواقعية ، في غضون السنوات الاولى من هذا القرن سبق ان اجريت تجارب في نطاق هذا الشكل من العمل المسرحي • اذ عالج شو موضوعات تتناول قيصر ونابليون والجنرال بيرغوين ؟ كما طورت الليدي غريغوري مسرحياتها الارلندية الفوكلورية ، كما فعل ذلك لينوكس روبنسن في (الحالمون) اذ عاد من المشاهد السياسية المعاصرة الى مشاهد القرن التاسع عشر • اما ل • ن • باركر فقد قام بمحاولة لدراسة (دزرائيلي) ــ ١٩١١ ــ • على اية حال ، فان ازدهار الدراما التاريخية لم يتحقق الا في العشرينات والثلاثينات • ففي سنة ١٩٢٣ انتج شو (القديسة جان دارك) وفي سنة ١٩٢٤ كتب ايرفن مسرحيته التاريخية (سيدة بليمونت) وهي تكملة لـ (تاجر البندقية) في سنة ١٩٢١ اما رودولف بيسيه ، فبعد ان كتب مسرحيتيه المبكرتين الرقيقتين (دون) ــ ١٩٠٩ و (الليدي باتريشيا) ــ ١٩١١ ، عاد لينال النجاح بمسرحيته (آل باريت في شارع ومبول) ــ ١٩٣٠ ــ كما قدم الينا ريجينالد بير كلي (السيدة ذات المصباح) ــ ١٩٢٩ ــ اما كليمنس دين فقد كتبت مسرحيتها (وصية شكسبير) ــ ١٩٢٤ ــ •

وفي الوقت نفسه طبق عدد من الكتاب المسرحيين هذا الطراز من الدراما على وجه الحصر تقريبا • ومن هؤلاء جون درنكوتر ، الذي بدأ عمله الفني بعدد متنوع من التجارب التي تشير الى تطلعه نحو افضل شكل للتعبير عن نفسه بمسرحيته (التمرد) ــ ١٩١٤ ــ وهي حكاية رمزية منطلقها ارض متخيلة ، و (العاصفة) ــ ١٩١٥ ــ وهي مستوحاة بداهة من (الراكبون الى البحر) ــ و (٥ = ×) : (ليلة من ليالي الحرب الطروادية) ــ ١٩١٧ ــ وهي تعليق مؤثر عــن الحرب • وفي المسرحية الاخيرة يعرض علينا صديقــين اغريقيين هما بروناكس وسالڤيوس ، وصديقين طرواديين هما ايلوس وكابيس في ضواحي المخيمين المتعاديين ، اذ يقتضي واجب بروناكس ان يجد له سبيلا الى اسوار طروادة ، في محاولة لقتل احد المواطنين هناك ، فيقلع اثناء الظلام تاركا سالڤيوس وهو يقرأ كتابا • وعلى الشاكلة نفسها يرحل ايلوس ليغتال احد اليونانيين ، تاركا كابيس وهو ينشد بعض الاشعار • ثم يلتقي بروناكس بكابيس فيقتله ، كما يحصل ذلك الامر لايلوس اذ يقتل سالڤيوس عندما كان يقرأ • وهنا نصل الى خاتمة المفارقة ، اذ يعود بروناكس ، وفي العتمة يجد ان صديقه قد مات :

(بروناكس : اما زلت يقظا ، وانت تقرأ • هذه اغان فريدة • تحول بين الجندي وبين فراشه في الليل •

آه سالڤيوس ، انه من المرعب احيانا الا يكون له من الوقت مايوفره لكلمة ــ انه سار الى هذه الاسوار ، تحت النجوم ، كما يمشي العاشق في حديقة ، بين الازهار المتألقة بضوء القمر ــ ماأروع هذا النقاء • كان ينشد اشعارا ، على ماأحسب ، حتى داهمه الموت •

الماء البارد جيد الاثر ، بعد كل فعل مثير للشفقة ، لانه ينعش الذهن ، ابتغاء نوم هانىء •

حسن ماحدث ، فالنوم علاج ناجع قوي لكل مايغيظ • (يمر الحارس) حان الوقت لاطفاء الشعلة • لست بحاجة اليها • •كان ينبغي لك ان تركن الى الفراش •• سالقيوس •••)

[ينظر الى الخيمة لاول مرة] ماذا انت نائم ، ومازلت مرتديا ملابسك• صديقي ، اراك لامباليا ••• والشعلة مازالت متوقدة • سالقيوس •••• سالفيوس ها انا اقول ••• الالهة ••• ماذا صديقي •• سالفيوس ، سالفيوس ميت ••• لقد جرى ماجرى ••• جرى ماجرى ••• لقد نفذت الاحكام• تحطم الجمال ••• وهناك على الاسوار الطروادية ••• سيأتي شخص اخر ايضا ••• سيأتي شخص اخر ••• [يمر الحارس] • ثم في سنة ١٩١٨ انتج درنكوتر مسرحيته (ابرهيم لنكن) وفي الحال ارتفعت سمعته التي كانت محددة بالخزين المسرحي ، ارتفاعا شاهقا ، وبسبب جاذبية هذه المسرحية ، اقتنع لان يكتب (ماري ستيوارت) ــ ١٩٢١ ــو (اولفر كرمويل) ــ ١٩٢٣ــ و (روبرت • أي • لي) ــ ١٩٢٣ ــ والمفهوم الطاغي على هذه المسرحيات يتمثل بدراسة الرجال والنساء الذين تسمو طبائعهم على ماهو اعتيادي مبتذل•

المسرحية الاولى تعرض علينا رجلا يواجه مشكلة استخدام القوة التي يمقتها ابتغاء تحقيق هدف مثالي ، والمشكلة نفسها ، بما فيها من تغييرات ، تهيمن على الفعل ، في مسرحيتي كروموبل و (لي) • اما في (ماري ستيوارت) فان درنكوتر يريد منا ان نتصور امرأة استثنائية ، قوة حبها من العظمة ، بحيث لايمكن قصرها على موضوع واحد • قد يمكن ان نقرر ان هذه الاعمال لم تكن معمقة الى الحد الذي كان متصورا ، ولكنها كانت بالتوكيد مهمة لانها اسبغت تعبيرا دراميا على ثيمات تجاوزت نطاق المسرحيات الواقعية يومئذ •

وفي زمن متأخر بعض الشيء ، افصح كليفورد باكس عن نوع مماثل من التطور في كتاباته • فمسرحياته المبكرة ابتداء من (المقطوعة الحالمة في باليرمو) ـ ١٩٢٤ ـ الى (اعلى النهر) ـ ١٩٢٥ ـ ومن (جنون منتصف الصيف) ـ ١٩٢٤ ـ الى (السيد بيبيس) ـ ١٩٢٦ ـ كانت متنوعة الاساليب ، مع ان معظمها ، ظهر فيها ميل لما هو (شاعري) او فنطازي وفيما بين ١٩٣٠ و ١٩٣١ عاد الكاتب ليقدم الى الجمهور سلسلة من المسرحيات التاريخية كـ(سقراط) ـ و (البندقي) و (السيدة الخالدة) و (الوردة بلا اشواك) ـ ١٩٣١ ـ وقد احرزت له الاخيرة تثمينا عاليا • ومع انه في بعض مسرحياته مال لان يصبح (فلسفيا) على نحو دقيق ، فانه في مسرحيات اخرى فقد سيطرته على الواقع الا ان اسهاماته جديرة لان تضعه في مكانة رفيعة جنبا الجنب مع اسهامات درنكوتر •

اما الكاتب المسرحي الذي كان له بعض النفوذ في هذا العهد ، سواء بكتاباته ام من خلال فعالياته المسرحية العملية ، فكان اشلي ديوكس ، الذي نال النجاح بمسرحيته (الرجل الذي يؤوده حمل من الاوزار) ـ ١٩٢٤ ـ ان عقدة هذه المسرحية التاريخية عقدة سطحية ، ولكن الجمهور سر بحوارها النثري الشفاف • وكما تشير مجموعة مسرحيات ديكوس الاخيرة بعنوان (خمس مسرحيات من عهود اخرى) ـ ١٩٣١ ـ فان الكاتب استلهم باستمرار من خلال وسائل التعبير ، موضوعاته من العهود القديمة • كما ان النجاح واكب ايضا انتاج (رتشارد من بوردو) ـ ١٩٣٢ ـ التي كتبتها اليزابيث ماكنتوش تحت الاسم المستعار غوردون دافيوت ، والتي اعقبتها بمسرحيتها التاريخية الاخرى (ملكة الاسكوتلنديين) ـ ١٩٣٤ ـ وباستثناء هؤلاء الكتاب ثمة كتاب اخرون اكتشفوا حقولا خصبة مماثلة في الثيمات التاريخية فشين ليزلي يتخذ تسعينات القرن السابع عشر منطلقا كـ (المتعة السارة ومسرحية السيدة فتزشيربرت التعبدية) ـ ١٩٢٨ ـ • وفي (تشارلس وماري)

ــ ١٩٣٠ ــ تعالج جين تيمبل حياة الكاتب (لام) واخته • اما عهد هنري الرابع فقد اختاره كونال اوريوردان (نوريس كونيل) في مسرحيته الذكية (مسرات صاحب الجلالة) ــ نشرت (١٩١٢ ــ ثم نقحت ١٩٢٥) • اما في ثيمة (كرشنا كوماري) ــ ١٩٢٤ــ فيعود ادورد تومسن الى الهند سنة ١٨٠٦ • على حين يهتم هاواردبيبسي بسلسلة من المسرحيات تتألف من مشاهد مؤثرة بالرغم من افتقارها لقوة البناء المعمارية الواسعة •

بينما (وارن هاستنكز) ــ ١٩٢٨ ــ تحتفظ بقوة درامية بعض الشيء الا ان توجهها بحاجة الى الدقة • اما (الخامس من تشرين الثاني) ــ ١٩٢٤ ــ فتقاسي من ازدحام شخوصها • اذ لم تجر صياغة الاحداث التاريخية بشكل يتلاءم مع المستلزمات المسرحية • على حين ان لورنس هاوسمان ، بلمساته البارعة وعاطفيته الكلبية المترددة ، وفكاهته الحريفة قد احرز سمعة واسعة بين الهواة ، بمسرحيته الساحرة (مسرحيات صغيرة للقديس فرنسيس) ــ ١٩٢٢ ــ ومسرحياته المتنوعة القصيرة المستندة الى حياة الملكة فكتوريا، ولاسيما مسرحيته (الملكة فكتوريا) ــ ١٩٣٥ ــ التي كانت مؤلفة من مجموعة مسرحيات ذوات الفصل الواحد ، وضعت معا وفق تسلسل زمني • بينما (سارة نائبة الملك) ــ ١٩٣٤ ــ و (السيد الاول) ــ ١٩٤٥ ــ اللتان كتبهما نورمان غنزبري تنحوان المنحى نفسه •

اما الكاتب المسرحي الذي جمع بين اشتات هذه الفعاليات الى حد كبير فهو الانكلو ــ سكوتي ، جيمس بريدي (او • هـ • ماهفور) وقد بدأ عمله الفني متأثرا بالكاتب جي •أي•فيرغسن، مؤلف (كامبل من كليمور)ــ١٩١٥ــ وجون براندين ، مؤلف (هذا الوادي يعود لي) ــ ١٩٢٣ ــ و (الرفعة) ــ ١٩٢٥ ــ • في البداية ظهر ان بريدي كان يميل الى قصر مجاله الفني على الحركة الدرامية الاسكوجية ، التي رعتها وعنيت بها الجمعية الوطنية المسرحية الاسكوجية ، ورابطة الدراما للجمهور الاسكوجي ، واذا بفنه يزدهر فجأة

ليجعل منه كاتبا دراميا يحظى بشهرة عريضة • كان بريدي موهوبا بحس فكاهي ذي طابع شخصي ، وسيطرة رائعة على النثر المسرحي ، فقد تمكن من الامساك بزمام الانتباه بما عرف به ، من تعدد المواهب ، وادراك عميق للقيم الشخصية واحساس درامي رائق • ومن سوء الحظ ، انه اضاف الى هذه المناقب ، ضعفا خطرا • اذ كان ذهنه من الحيوية بحيث لم يكد ينتهي من مسرحية حتى يقفز خياله الى المسرحية التالية ، وبالنتيجة كانت حماسته التي تواكب فصوله الاولى ، تتبدد في المشاهد الختامية • ومع تميز انجازاته فانه لم يترك لنا مسرحية واحدة مرضية تماما • ان الفصل الاول الباهر في مسرحيته (الطريق المتعرجة) ــ ١٩٢٩ ــ لايوصل ماتفرد به من اصالة الى الفصول اللاحقة ، فافق الرؤيا الواسع ، الذي اعانه على تقديم دراسته المعمقة للحياة في ادنبرة في مسرحيته (المشرح) ــ ١٩٣٠ ــ بما فيها من اجواء متناقضة بين الحانات القذرة وغرفة عيادة الدكتور نوكس ، وبين قاعات الاستقبال الانيقة المحترمة ، لاتستمر ، في تاثيرها الى اخر المطاف •

من الطبيعي ان (المشرح) مسرحية تاريخية ، اما منحى عبقرية بريدي فيبدو في حسن اختياره لموضوعاته • فـ (طوبيا والملاك) ــ ١٩٣٠ ــ و (سوزانا والشيوخ) ــ ١٩٣٧ ــ يستلهمان مادتهما من الكتاب المقدس • الاولى (تاريخية) في المعالجة والثانية تنقل القصة القديمة الى منطلق جامعة سكوجية • اما (ملك اللامكان) ــ ١٩٣٨ ــ فتنقلنا الى العالم المعاصر ماديا ، الا ان هذا العالم يتغير فنطازيا • اما في (الكاهن النائم) ــ ١٩٣٣ ــ فيمكن ان نجد انفسنا في بيئة مألوفة هي بيئة نوادي يومنا هذا ، ولكن سرعان ماننجرف الى الماضي ومن ثم الى المستقبل في مسرحية (بولفراي) ــ ١٩٤٣ ــ حيث نجد انفسنا في بيت قس ، في احدى الهضبات بين اشخاص ذوي صلة بسني الحرب • الا ان الشخصية المحورية في الفعل هي الشيطان نفسه متنكرا في شخصية السيد بولفراي • وسواء اكانت المجالات تاريخية ام خيالية •

فان المخلوقات الفنطازية هي التي كان بريدي يجد السعادة في ان يعيش بين ظهرانيها •

واذا نحن وضعنا جانبا المسرحيات المتأخرة التي كتبها كتاب المسرح الارلنديون ، بعد قيام الدولة الارلندية ، ولو لم يعد من اللائق ، ان نعد هذا المسرح دراما (بريطانية) فاننا نستطيع ان نرى هذه الميزة الخيالية منعكسة على نحو واسع ، فيما انتج من مسرحيات في مسارح لندن اثناء تلك السنين • فالمسرحية الارلندية (الظل والجوهر) ــ ١٩٣٤ ــ لبول فنسنت كارول فيها من الدقة والرقة ، بحيث يعسر العثور عليهما في أي مكان اخر • اما اسلوب شون اوكيسي ، بما فيه من خصوبة ، فلايمكن ان تضاهيه كتابات كتاب المسرح البريطانيين المعاصرين • الا ان مسرحيات من امثال (الاتجاه الى الخارج) لسوتن فين ــ ١٩٢٣ ــ تصدمنا ، فبعد الفصل الاول البارع والمفاجيء منها يتبين ، في الواقع ، ان الباخرة ليست سوى زورق يحمل الموتى • على حين ان مسرحية (التملك) للورنس هاوسمان ــ ١٩٢١ــ ليست غير (لمحة نظر في الفردوس) • ثم ان الاعمال الخيالية الاخرى ، توحي بالتلهف الروحي نفسه الذي كان قوي الاثر في دور العرض الانكليزية •

٤ ــ المسرحية الشعرية :

بديهي ان كثرة من المسرحيات التي رصدناها في القسم السابق من الفصل قد كانت متأثرة بما يمكن ان نطلق عليه الطابع (الشعري) حتى ان بعض مؤلفيها كدرنكوتر وباكس قد جربوا كتابة الحوار شعرا • واذن ، فان هذه الاعمال يمكن ان تعد توطئة للمحاولات المقصودة التي جرى تنفيذها في غضون النصف الاول من القرن العشرين ، لمواصلة حمل التراث رغم العقبات احيانا، لان الهدف ظل ملحا منذ نهاية القرن السادس عشر ،غير اننا حين نعود الى هذا المجال من الفعالية الدرامية ، نواجه تناقضا ظاهريا محددا • فمن جهة يبدو ان المسرح من ١٩٠٠ الى ١٩٣٠ ، قد وقف موقفا صارما ضد الاسلوب

الشعري ، ومن جهة اخرى ، نجمت ، ضمن التيار الميال للواقعية ، محاولة خفية جريئة التصميم ، عميقة ، نستطيع ان نعثر عليها في كل مكان ، في القرن التاسع عشر وضعت الاسس لنوع جديد من الدراما الشعرية • ان هذا التناقض الظاهري ينبغي ان يظل نصب اعيننا دائما ان كنا نريد ان نقوم على نحو صائب الروح التي كانت تحرك دور العرض يومئذ •

وفي بداية سنة ١٩٠٠ تألق نجم ستيفن فليبس تألقا وقتيا ، حتى ان الكثيرين اعتقدوا ان هذا الكاتب كان بشير تطور نشيط متجدد في حقل المأساة الشعرية • كانت مسرحية (هيرود) — ١٩٠٠ — اولى مسرحياته وبعد سنتين اعقبتها (باولو وفرانيسكا) — التي كيل كثير من الثناء عليها (وقد كتبت سنة ١٩٨٩ ، ولم تنتج الا في سنة ١٩٠٢) • مهما يكن من امر ، فمن سوء الحظ اعقبت هاتان المسرحيتان ، بـ (يوليسيس) — ١٩٠٢ — و (خطيئة داود) — ١٩٠٤ — و (نيرون) — ١٩٠٦ — وكلها ، مع الاسف ، مشوبة بنواقص خطيرة ، مرت دون ان تلاحظ بسبب سورة الحماسة الاولى • من المؤكد ان فليبس كان مطلعا على شؤون المسرح ، كما ان شعره سلس،منغم وهذا امر يمكن الاقرار به ، لكنه عدا ذلك لم يكن يمتلك شيئا • فشخوصه مسطحة متكلفة واوضاعه المسرحية ميلودرامية ، في اغلب الاحيان • فكانت النتيجة ان أي كاتب مسرحي لم يشهد مثل شهرته التي حلقت به كالشهاب لتهبط به بمثل تلك السرعة • ومن زاوية زمننا نستطيع ان ندرك بسهولة لماذا كان ينبغي ان يحدث ماحدث • ان التقصير الاساس في مسرحياته يتمثل في انها قديمة الطراز • اي انه كان ينظر الى وراء ، كما فعل كتاب الدراما الشعرية في القرن التاسع عشر • ولذا ، فان عمله شأن اعمالهم ، كان يعوزها اللهب الاصيل •

ان مثال فليبس ، كان يمكن ان يصور ، على انه تحذير للاخرين ، أي، ان اية محاولة لاقتفاء أي نموذج بعينه ، محكوم عليها بالاخفاق . لكن في الواقع ، تعج السنوات التي تتوسط بين انتاج (باولو وفرانسيكا) وبين (صافو) — ١٩٦٠ — للورنس داريل بمسرحيات نسيت جملة الان ،لانها حاولت بطريقة مباشرة او غير مباشرة اتباع الاسلوب الاليزابيثي . فـ (الالهة العذراء) — ١٩٠٦ — لرودولف بيسيه يمكن ان ينظر اليها بصفتها نموذجا لهذا الطراز. اما مسرحية(حسن) —١٩٢٢—للكاتب •جي•أي• فليكر فهي نموذج اخر . كانت المسرحية الاخيرة بمشاهدها البهية وموسيقاها ، والباليه ، ناجحة على خشبة المسرح ، الا انها ، في الواقع ، ليست سوى تجميع عناصر مشتتة ، ليس فيها انسجام ولاشكل بحيث تكاد لاتتفوق على (تشوتشن تشاو)، او على مسرحية (قسمة) — ١٩١١ — لنوبلوك . استغلت مسرحيات (حسن)، و (قسمة) موضوعا شرقيا ، دون ادخال اي شيء جديد . الا ان تأثيرا اخر من الشرق ، كان له وقع في البدء بفتح طريق جديد . ففي باكورة القرن جلبت فرقة يابانية عددا من مسرحيات (النو) الى لندن ، وفي سنة ١٩١٣ نشرت مجموعة من هذه المسرحيات . وعلى اثر نجاح المجموعة ظهرت مجموعة ثانية بعد ثلاث سنين . وبذلك فتحت مغالق عالم جديد امام الشعراء . الى ذلك الوقت كان النموذج الاليزابيثي هو النموذج الوحيد المتيسر . والان تم اكتشاف شكل درامي جديد ، بحيث تحقق توجه طريف الطرافة كلها . من الواضح ان محاكاة تقنية دراما (النو) لايمكن ان تكون مجدية بصورة مباشرة لانها لاتستند الى تقاليد كان لها وجود في انكلترا . غير ان اسلوب التناول التي اختصت بها هذه المسرحيات ، اثار تفكيرا نقديا ، مما ادى الى تجارب في الاساليب تختلف عن تلك التي كانت سائدة بين مسرحيتي (شينسي) و (باولو وفرانسيسكا) .

ان تأثير الدراما اليابانية هذا واضح في الكتاب المسرحيين على اختلاف مشاربهم • فليس من المصادفة ان اختار ميسفيلد ثيمة يابانية لمسرحيته (المخلص) ـ ١٩١٥ ـ بالرغم من انه لايدخل ، كما يفعل الاخرون ، وسائل تقنية مستعارة من مسرح (النو) • فهو كما يبدو واضحا ، في (الملك فيليب) ـ ١٩١٤ ـ و (الجمعة الحزينة) ـ ١٩١٧ ـ و (ابنة الملك) ـ ١٩٢٣ ـ و (محاكمة يسوع) ـ ١٩٢٦ ـ و (ترستان وايزولته) ـ ١٩٢٧ ـ قد مزج بوعي او بدون وعي ، بين مؤثرات المسرح الياباني وبين المسرح الكلاسي •

اما في اعمال دبليو • ب • ييتس ، من جهة اخرى ، فالنفوذ الياباني جرى الاقرار به بكل حرية ، ذلك ان مسرحياته تبرهن بصورة ساطعة على مدى هذا النفوذ ، لانه احدث تغييرا تاما في الاتجاه • كان ييتس ، في مسرحياته المبكرة ، متأثرا على نحو يكاد يكون كاملا بالاسلوب الاليزابيثي الذي سعى لصياغته بشكل جديد بخياله الغنائي • وهكذا ، فـ (الكونتيسة كاتلين) (التي كتبت ١٨٩٢ ـ ومثلت ١٨٩٩) تمثل القوة المحركة المستندة اساسا الى التقاليد القديمة التي انتجت (باولو وفرانسيسكا) الا ان ييتس اضفى عليها الحياة بسطوة كلماته • تحملنا العقدة الى عالم الفنطازيا ، الى عالم تفتك به المجاعة ، حيث يتجول تاجران شيطانيان ابتغاء شراء الانفس في مقابل لقمة العيش • ومن اجل عرقلة تلك المساعي تتصدى الكونتيسة كاتلين،بما عرفت به رأفة جليلة ، لتلك الافاعيل ، فتتقدم عطاء يتمثل في شراء الانفس المباعة ، بثمن رهيب هو حياتها نفسها • يوافق التجار راضين بهذه الصفقة• الا ان رحمة الهية تحتضنها ، فتهب لها تاجا سماويا وقد منح ييتس لهذه القصة لغة غنائية غنية • يحطم الشاعر اليل مرآة قائلا :

ها انا احطمك كسرا وشظايا ، لان الوجه الذي اترعك
بالجمال لم يعد له وجود •
ياذات القلب البارد ، امضي لسبيلك ،

لان التي كلماتها الحزينة جعلتك روحا حية ، قد مضت •
اذ لم تتركك الاكرة من تراب عاطفي •
وانت ايتها الارض الفخور ، وانت ايها البحر الطفولي ، تلاشيا !
لانكما لن تسمعا خطواتها المتعثرة •
لانها ستبقى وحيدة وسط الحرب الضروس بين الملائكة والشياطين •

اما الشخوص الاخرون ، الذين ليسوا شعراء ، فانهم ينطقون باللغة نفسها • هاهي كلمات اوونا تصاغ بالصياغة نفسها :

قل للذين يمشون على ارض السلام •
اني سأموت من اجل ان اذهب الى من احب •
الاعوام كالثيران السود الضخمة تدوس سطح الارض •
والله الراعي ، يحثها لان تتقدم الى امام •
وانا منكسر القلب ، لاني اراها تمضي •

ان (الكونتيسه كاتلين) انجاز مؤثر بالقياس الى شاعر شاب ، ولكنها مع ذلك ، تستمد وجودها ، اساسا ، من تقاليد رومانسية سحيقة ، لم تعد خصبة • وهكذا الحال مع المسرحيات المبكرة الاخرى ، فـ (موطن رغبات القلب) ــ ١٨٩٤ ــ حيث تمثل برجيت برون ، عالم الواقع ، في مقابل ماري المفعمة بـ (الاحلام الحمقاء) تتبدى على هذه الشاكلة : كيف ان الاميرة ايدان ، ابنة ملك ايرلندا ، تسمع صوتا ، يغني في عشية ايار ، فاذا بها تتبع الصوت ، بين اليقظة والنوم ، لتجد نفسها في ارض الجن حيث لا شيخوخة ولاتأله ولا رزانة ، حيث لا شيخوخة ولا حكمة ولامكر ، حيث لا شيخوخة ولا مرارة لسان •

اما (كاتلين ني هوليهان) ـ ١٩٠٢ ـ فان نداء مماثلا للنداء السابق يدعو مايكل غيلان كما هو الامر في مسرحيات (المياه الظليلة) ـ ١٩٠٠ ـ التي مثلت في سنة ١٩٠٤ ـ و (عتبة الملك) ـ ١٩٠٣ ـ و (ديردره) ـ ١٩٠٦ ـ في كل من هذه المسرحيات حرارة غنائية ، لكنها مع ذلك ، تفتقر الى القوة الملهمة التي توحي بالجدة والطرافة • وليس من قوة ملهمة كذلك في مسرحية (ديردرة ذات الاحزان) ـ ١٩١٠ ـ لسنج ، بالرغم مما فيها من قوة ورؤيا • مهما يكن من امر ، فاننا حين نمضي قدما مع الزمن لعدة سنين ، نجدنا في مواجهة (اربع مسرحيات للراقصين) ـ ١٩١٦ ـ ١٩١٧ ـ لييتس ، وبعد ذلك نلتقي بمسرحيات اخرى متأخرة ، عندئذ ندرك مدى صلتنا بما هو جديد ، طريف • ان هذا الشيء الجديد في كتابات ييتس وفي كتابات الاخرين ، ينبغي ان يكون في موضع عنايتنا • ذلك ان هذا الامر ، ولاشك ، لم يقدم للجمهور المسرحي الا عطاء نزرا يومئذ • اعترف ييتس نفسه ، بان دور العرض اخذت تمتعض منه ، ولذلك تنكب الاتصال بجماهير تلك الدور ، حالما بكتابة مسرحيات صغيرة ، مقيدة بالاشكال التقليدية ، على امل ان يمثلها عدد قليل من الممثلين في غرف الاستقبال امام مشاهدين متميزين قلائل • ان اول مايبادر الى الذهن ، وجود روح معارضة للتياترية في دخيلة حلم الكاتب ، ومما لاريب فيه ان الحق كان بجانب هذا الحلم • ان الدراما لايمكن ان تزدهر ، الا اذا توجهنا بفكرنا الى القاعة وشباك التذاكر والمقصورات ، لا الى الكراسي المنظمة في غرفة استقبال احدهم • ومع ذلك اذا تفحصنا القضية بتعمق نرى انفسنا مضطرين للاعتراف بان اساسا جديدا وضع ، اثناء ذلك الزمن ، حين اعلن عديدون من النقاد عن لفظ الدراما الشعرية لانفاسها ، بعد ان تلاشت تلك الدراما تقريبا من دور العرض • ولاول مرة اخذ الشعراء يبحثون عن اشياء ، كانت في القرن التاسع عشر مواضع ثقة ، اذ شغلت اذهانهم مسألتان

خاصتان • ففي الماضي ، كان الكتاب الذين عنوا بالدراما الشعرية ، لايعنون بها الا لانهم كانوا يتتبعون خطى الاليزابيثيين : اذ انهم لم يتوقفوا ليسألوا انفسهم ، عن المناقب الكامنة في صياغة مسرحياتهم بشكل شعري ان كانت ثمة مناقب • اما مانجده في بواكير القرن العشرين ، فيتمثل في محاولات جادة لاكتشاف هذه المشكلة • ان كتابات لاسيل ابركرومبي ، في الموضوع المطروح ، ليست الا الحلقة الاولى من المقالات التي كتبها العديد من الكتاب التي كان الغرض منها وضع تمييز جوهري بين المسرح الشعري وبين المسرح النثري الواقعي ، من اجل عرض التقصيرات الحتمية ، التي تعترض المسرح الاخير ، وقبل كل شيء ، التوكيد على واقع ، مفاده : ان الدراما الشعرية ، لو اريد لها ان تكون مؤثرة ، لتطلبت الحال ، ان تعني شيئا يتجاوز المسرحية ، التي يتخذ فيها الحوار شكلا شعريا • وهكذا ، يصح القول : ان الاهمية الباطنية لهذه الدراما الشعرية ، قد جرى اختبارها مجددا ، اذ لم يقتصر الامر على الشكل الخارجي ، وفي الوقت نفسه ، تم الاعتراف بان الشكل الخارجي ، هو عنصر اساس ، وجنبا لجنب مع الاسئلة الاكثر عمومية اثيرت اسئلة تتصل بالعلاقة بين الاوزان الشعرية وبين الكلام المحكي المألوف • كان الشعر المرسل ، الذي استخدمه شكسبير مقبولا ضمنا ، بصفته الوزن الذي تبناه جميع الشعراء الذين كانوا يتلهفون لكتابة المسرحيات • اما الان ، في الاجواء النقدية الجديدة ، فقد اخذ المعنيون بكتابة الدراما يدركون ان الشعر المرسل الاليزابيثي لم ينل مانالله من سطوة ، الا لانه كانت له صلة بالكلام المحكي الاعتيادي ، في عصر شكسبير • ثم اضطر هؤلاء الكتاب تدريجا الى الاعتراف بان النثر الاليزابيثي ، كان اغنى في نمذجته واقل توجها في حقل المنطق من شعر العصور المتأخرة ، وتبعا لذلك ، فان الشعر الشكسبيري يمكن ان يعد نوعا من الكلام المرفوع الوتيرة الذي يتصل اتصالا لصيقا بجمهوره ، في العالم الذي كان يحيط به •

وبهذا الاكتشاف حمل هؤلاء حملا على الاقرار بان محاكاة ايقاعات شكسبير ومارلو وفليتشر ، كما كانت سائدة يومئذ ، يمكن ان تكون حجر عثرة في سبيل احياء الشعر الدرامي ، ذلك ان هذه الايقاعات التي لاتنسجم مع اشكال الكلام المحكية في العصر الحديث ، لم تعد حية ، لافتقارها الى القوة الخلاقة المحركة • ذلك انهم وجدوا في اسلوب شكسبير قوة وحرارة لانه كان يمثل تناميا عضويا لشكل خاص من الكلام ، اما القوة المترتبة على ذلك الواقع ، فقد اضفت على حواره طاقة يمكن ان تكون لها جاذبية ، حتى في الفترات التي شهدت تغيرا في النثر الاعتيادي • على اية حال ، ان الشعراء الذين حاولوا محاكاة شكسبير ، لم يستطيعوا ان ينالوا مانالهُ من قــوة وتبعا لذلك ، ظلت ابياتهم مسطحة على خشبة المسرح • واذن ،اعترف المعنيون باحياء الدراما الشعرية ضمنا بان الجمهور المعاصر الذي يسيء الظن بـ (الدراما الشعرية) الى حد النفور ، كانت له اسباب مسوغة تماما كما تبين ذلك انطلاقا من وردزورث وانتهاء بسوئبرن •

الشيء المهم الذي ينبغي ملاحظته ان تلك المشكلة وضعت وضعا محددا وان المعضلة تمت مجابهتها بصورة امينة نزيهة • ومن اجل التخلص من هذه المعضلة ، ظهر خطان من التطور ، يمكنهما ان يقدما فرصا محتملة يمكن ان تجد لها صورا ايضاحية في كتابات • ابر كرومبي وغوردون بوتوملي •

يتمثل الخط الاول من هذين الخطين ، في السعي الواعي لاقتباس وتكييف الاوزان الشعرية القديمة ، او في صياغة اوزان جديدة ، بطريقة تجعلها حيوية بالقياس الى مسرح اليوم • ادرك ابر كرومبي ان دور العرض يومئذ كانت تعيش في ظل غمامة ثقيلة من النفور ، كانت تهيمن علـــى (الدراما الشعرية) اذا انه لم يخامره الا أمل ضئيل في الاستحواذ على المسرح لكنه كان قانعا بالتقدم الى امام ، متحملا مسئوليته مؤملا من خلال جهوده وجهود الاخرين ، ان يضع اساسا لما يمكن ان ينبثق من المستقبـــل • فمسرحياته كلها — من (ديبورا والافعى) — ١٩١٣ — و (نهاية العالم)

ــ ١٩١٤ ــ و (السلم) ــ ١٩٢٠ ــ و (العنقاء) ــ ١٩٢٣ ــ و (الهارب من الجندية) ــ ١٩٢٢ ــ الى (بيع القديس توماس) ــ ١٩٣١ ــ تعنى اساسا بمسألة الشكل • فهو ، على الضد من شعراء القرن التاسع عشر ، سعى للتخلص من تأثير شكسبير وهو بخلاف ييتس ، حاول ان يربط شعره بالواقع العمومي ، ذلك انه استهدف تحقيق اصداء جديدة تتمثل في المزج بين ماهو اعتيادي وما هو خيالي • ففي (ديبورا) مثلا ، يتحدث احـــد الشخوص عن وباء الطاعون قائلا :

(لكني في دخيلة نفسي ،
استطيع ان ارى شبحا رماديا كالمطر ،
تحيط بشكله سحابات بيضاء من الهواء الظليل ،
سامقة كالرياح ، شاخصة فوقنا ،
يتقاذف الاجسام المتلوية ألما ،
هنا وهناك ، دون ان تفارقه ابتسامته ،
كأنه رجل يفعل مايفعل بالفئران التي تناهبت السم الذي وضعه لها) •

هنا يتضح بجلاء ، انه جرت محاولة مقصودة ، الغرض منها التخلص من الايقاعات الشكسبيرية •

ان مسرحيات ابركرومبي بصفتها مسرحيات ، كانت ذات قيمة تياترية ضئيلة ، ولعل مرد ذلك اهتمامه الدائب بالشكل الشعري •

اما في معالجته لثيماته ، فقد مال الى ماهو (فلسفي) اذ توجه الـــى انتقاء الموضوعات البعيدة كثيرا مما هو اعتيادي ، والمثال النموذج في هذا الصدد ، هو مسرحية (العنقاء) التي كان منطلقها بلاد الاغريق القصية (قبل الحرب الطروادية) • ومع ذلك فانه كان يسمح لما هو قصصي سردي ان يتدخل ، بغير مناسبة ، في الفعل الدرامي ، وهذا ما كان يحدث ، في اغلب الاحيان ، كما جرى مثلا في (بيع القديس توماس) •

ان ابر كرومبي بصفته كاتبا مسرحيا ليست له اهمية تذكر ، غير انـه بتوجيهه الانتباه للمشكلات المتعلقة بالدراما الشعرية ، وبصفته مجربـا لايقاعات شعرية جديدة مناسبة للمسرح يحتل مركزا مرموقا • ان هذا الامر يشير الى وسيلة واحدة من وسائل التناول ، اما الوسيلة الاخرى فتجد لها تعبيرا في مسرحيات غوردون بوتوملي ، ولاسيما في مسرحياته المتأخرة ، وبينما كان ابر كرومبي يهدف الى نقل الكلام الاعتيادي الى مستوى التعابير الشعرية ، قرر بوتوملي ان يبحث عن الالهام في اماكن اخرى • ربما في البداية ، لم يكن مثل هذا الهدف ظاهرا في كتابته ، فـ (الصارخ في الليل) ـــ ١٩٠٢ ـــ و (عشية منتصف الصيف) ـــ ١٩٠٥ ـــ و (لاوديسا وداناي) و (السفر على ظهور الخيل الى ليثند) ـــ ١٩٠٩ ـــ فضلا عن مسرحيتي (زوجة الملك لير) ـــ ١٩١٥ ـــ و (غروتش) ـــ ١٩٢١ ـــ ١٩٢٣ـــ اللتين حاول ان يكتب فيهما مقدمتين لـ (لير) و (ماكبث)•في تلك الاعمال لم يفصح الكاتب الا عن قوة متواضعة تتمثل في قوته الشخصية الخيالية ، وسيطرته على قيم شخوصه وبراعته الواضحة ، في خلق مشاهد الترقب • ان افضل مافعله في هذا الصدد ، يتمثل في المسرحيتين (الشكسبيرتين) • ففي (زوجة الملك لير) تجري محاولة لجلب الانتباه من اجل عرض الوضع الذي يقدم الينا ، قبل البدء بمسرحية (الملك لير) نفسه : لير رجل عجوز ، ميال للحب عنيد ، يهجر زوجته (هايغد) ليتخذ غور مفليت ، المرأة السوقية خليلة له • فتسعى غونريل ، الابنة الطيبة ، الباردة الطبع للانتقام • اما كورديليا فان شخصيتها تستمد تكوينها من مقت امها ، ومن تعلق والدها الطافح • اما في (غروتش) فتظهر الليدي ماكبث ، كأنها فتاة تربت في تزمت قلعة اسكوتلندية وهي تحلم بعالم ذهبي خارج نطاق تلك القلعة • وبينما كانت على وشك الزواج من رجل تكرهه ، يأتي عسكري من رجال الحاشية ، يدعى ماكبث فيغادرا القلعة معا • ان شخصية الليدي ماكبث الرهيبة تجد نفسها في فتاة مفعمة بالحياة ، طموحة ، تسعى جاهدة الى امر لاتعرف عنه شيئا •

يفصح بوتوملي ،في هذه المسرحيات عن قوة متميزة تعالج الطبيعة البدائية • فالبريطانيون والاسكوتلنديون الذين يتناولهم ، ليسوا مجرد شخوص محدثة تتحدث عن افكارها شعرا ، انما تلك الشخوص لهـــا خصوصيتها لما تتمتع به من وحشية وشجاعة لتحقيق اهدافها كما تتمتع ببساطة غامرة • وباكتشاف هذه الميزات ، نجح بوتوملي في انجاز مالم يستطع انجازه الا قلة من المؤلفين في زمنه ، وبذلك خلق جوا لجنس اخر وزمن اخر ومع ذلك ، فهو في الاساس ، لم يكن غير مجرد كاتب اقتفى الطريق القديمة: فمسرحياته لم تكن غير تنويعات لاسلوب غرسه الكثيرون في القرن الماضي •

ثم حدث التغيير ، من خلال الاهتمام المتجدد بدراما (النو) اليابانية فعاد الكاتب لكتابة سلسلة من المسرحيات الكورالية ، بعد ان توضحت امامه اهداف معينة • وبعد كتابة (غروتش) ــ على ماقال ــ (بدأ يلحظ ان الزمن لم يعد ملائما للشعر لينهض بالفعل الطبيعي ، اذ ان ذلك ينبغي ان يقع على عاتق المسرحية النثرية) • وباكتشافه لهذا الامر ، اكتشف شيئا اخر (ومما قاله في هذا الشأن) :

انا احب الاستماع الى الشعر اكثر من قراءته • وعندئذ ، ، فان الحركة ولون الالبسة ، ومسقط الضوء ، بالقياس الى نظري ، يمكن ان تضع ذهني في حالة تهيؤ اجدى بغية الاستماع الى الشعر ••• وعندما اشاهد المسرح ، يمكن لكل موضوع ان يعالج على مستويين : ١ ــ مستوى التعامل اليومي واللغة الدارجة ، ٢ ــ حمل الانسانية على النطق ، حين تكون غير ناطقة ، بجعل خشبة المسرح مكانا للنطق على اكمل وجــه (بغض النظر عن الاوضاع الخارجية) حيث تكون نعمة الروح مسموعة ، كما تكون نعمة الحركة والنطق •)

ان البحث اللاهب عن التعبير الشعري المسرحي ، كان يواكبه ادراك ابعد غورا ، ذلك ان الجمهور الذي يتقبل مثل هذا التعبير ، كان يتناقص ، بينما الممثلون المدربون على الاسلوب الطبيعي ، كانوا غير قادرين على التعبير المتكامل عن اللغة التي سعى الكاتب الى اضفائها على شخوصه . وبسبب ذلك قرر الرجوع بتقصد الى الهواة ، مؤملا ان يثير بينهم روحا قد تتغلغل في جمهور دور العرض ، في الوقت المناسب (يقول الكاتب في هـذا الصدد) :

(بصورة لا شعورية جرى تركيزي على الكلام ، بحيث يكون لـه القسط الاوفر ، قدر المستطاع ، ثم على السرد الشعري ، الذي وجد له اليونانيون مكانا ساري المفعول في الدراما ، ثم على البناء الشعري ، بحيث وجدت نفسي منقادا لان ارى مكانا للشعر الغنائي ايضا) ثم ان الكاتب اضاف في : (تأمل في روائع المسرحيات الاغريقية) : من (اغا ممنون) الـى (هيبولتيس) ان الناس كلهم يعرفون ان العنصر السردي عامل ضروري مـن عناصر الشعر الحية على خشبة المسرح . ان كتابنا اليعقوبيين تجاهلوا او قللوا من قيمة هذا العنصر ، وكانت النتائج مهلكة : بيد ان شكسبير عرف انه من الافضل الحديث عن اغراق اوليفيا لنفسها بدلا من عرضها لنا وهي تفعل ذلك . على اية حال ، فان اليابانيين في عصره ، كانوا يعرفون اكثـر منه ولذلك استطاعوا عرضها علينا وهي تغرق نفسها بطريقة رمزية ، على نحو ناجح ، بينما لم يكونوا يستطيعون ان يقوموا بذلك الفعل ، بشكل واقعي. هذه الاعتبارات حدت بي الى محاولة تطبيق طريقـة تركيبية جديـدة . الطريقة اجتذبتني لانها : أ ــ تتضمن معالجة غير واقعية للثيمة الرئيسة ، تبدو لي معقولة ، لان الشعر ليس شكلا واقعيا من اشكال الكلام ، وهو غير مريح كثيرا في الفعل الواقعي ، ثم ان الواقعية متى تم نبذها ،تتيسر لي حرية سارة في اختيار الموضوع : ب ــ انها (يعني الطريقة) تحرر الاداء المسرحي من كثير من مستلزمات المسرح الحديث ، الباهظة النفقات .

ومن هنا ، تم ابداع مسرحيات (رمال كلبن) و (قلعة تاوي) و (زوجة اردفورلتش) . هنا نكاد نجد انفسنا في عالم ييتس ، في رحاب مسرحيته (اربع مسرحيات للراقصين) هذا فضلا عن استلهام المسرح الياباني المعجب ولكن باختلاف جوهري واحد : اذ ان اختيار ييتس لغرفة الاستقبال ، ولجمهور يتألف من عدد قليل منتقى من الاصدقاء ، كانا يعبران عن شخصيته الصعبة الارضاء . في حين ان توجه بوتوملي الى الهواة ، كان المؤمل منه بناء كيان ذي اهمية كبيرة . كان ابر كرومبي وبوتوملي واخرون ، يعملون خارج نطاق جدران المسارح ، ولكن بنتيجة جهودهم ظهر تأثيرهم للعيان في سنة ١٩٣٥ . اذ سرعان مااخذت الحركة الباطنية سبيلها الى السطح . ففي الولايات المتحدة ، انتج ارتشيبالد مكليش مسرحيته (الفزع) كما نال ماكسويل اندرسن ثناء رفيع القدر بمسرحيته (ونترسيت) . وفي السنة ذاتهـا اثارت . س . اليوت حماسة بمسرحيته (مقتلة في الكاتدرائية) . ان مسرحية اليوت تشكل معلما مهما في الطريق الطويلة البطيئة نحو احياء الدراما الشعرية ، هنا ، الشاعر الذي عده الكثيرون من الجيل الاصغر منه سنا استاذا لهم تحول الى المسرح ، بحثا عن تطبيق اسلوبه المميز على ذلـك المسرح . ان القوة العاطفية التي جرى الافصاح عنها ، في هذه المسرحية قد اضفت الثقة بالنفس على الذين كانوا يدافعون من مدة طويلة عـن اعادة ادخال الشعر على المسرح ، كما اقنعت الذين كانوا يشكون بوجود لغة درامية مستندة الى الخصائص السائدة بحيث يمكن العثور عليها في الشعر الحديث . وفي هذه الدراما ، تقبل اليوت المبدأ الرئيس المتحكم في جهود بوتوملي ، اي ان الدراما الشعرية ، لاينبغي لها ان تستكين وتزحف الى دور العرض ، متنكرة بزي النثر بل يتوجب عليها ان تكون شجاعـة لتستخدم بحماسة وحرارة كل الوسائل المناسبة لاشكالها كالميلوديا المركزة وقيم الجناس المتعددة ، والصور الخيالية اللافتة للنظر :

(شممتها ، شممت جالبات الموت ، والحواس اخذت تتسارع : بنذر الشؤم ، استمعت الى عزف (الفلوت) ليلا ، ثم الى العزف وصوت البوم نهارا ، الاجنحة الحرشفية تتدلى متمايلة كبيرة مضحكة • تذوقت نكهة اللحم المتفسخ في الملعقة • شعرت بتململ الارض مساء ، وهي متبرمة عابثة سنحت الضحك في صخب الوحوش ، ذلك الصخب الغريب • صخب ابن آوى ، الحمار ، الزاغ ، الفأر ، اليربوع ، ضحك الغواص السماك الطائر المجنون • رأيت رقابا رمادية ملوية ، ذيول جرذ منثنية ، في ضياء الفجر الكثيف) •

والسنة التي شاهدت ظهور (مقتلة في الكاتدرائية) ، شاهدت ايضا انتاج (الكلب تحت الجلد)للكاتبين دبليو • هـ • اودن وكرستوفر شروود التي اعقبتها (الصعود F6) سنة ١٩٣٦ ، و(على الحدود) بعد ذلك بسنتين• لايشك المرء بقيمة هذه المسرحيات ، ولكن التناقض الظاهري الغريب الذي يلاحظ ، ان هذين الكاتبين كلما حاولا اقحام العامية في كتابتهما . ظهر انهما يشتدان بعدا عن المسرح • غير ان عددا كبيرا من الكتاب وظفوا مواهبهم في جهود مماثلة في اواخر الثلاثينات • فدوروثي سيرز انتجت (حماسة بيتك) ــ ١٩٣٧ ــ و (على الشيطان ان يدفع) ــ ١٩٣٩ ــ وفيها اخذت تجربة اليوت في معالجة الموضوعات الدينية ، تتوسع اكثر فاكثر ، بينما قدم ستيفن سبندر مسرحيته (محاكمة قاض) ــ ١٩٣٨ ــ استنادا الى ثيمة سياسية •

ولما نشبت الحرب ، سنة ١٩٣٩ ، بدا مؤكدا ان الدراما الشعرية فيدور الصيرورة ، ان لم تكن في الواقع قد اصبحت حقيقة واقعة •

٥ ــ المرحلة الاخيرة :

ان التقويم اللازم لتقدم الدراما منذ نهاية الحرب الى سنة ١٩٦٢ تقويم صعب اشد ماتكون الصعوبة لعدة اسباب ، واهمها ان معاصري تلك الفترة ، ليسو متهيئين ، او مستعدين لتقدير قيمة تلك الكتابات المنتجة يومئذ ووضعها على محك النقد . وفي رصدنا الشامل للادب والفن ، نحن بحاجة الى منظور عام قبل الوصول الى احكام صحيحة مجدية ، والحصول على مثل هذا المنظور له اهمية خاصة ، حين يجري اختيار الاعمال الدرامية. ومما لا ريب فيه ان المسرح قلما يقدم لنا مسرحيات كانت ملفوظة في وقتها لنراها من الطرف الفريدة في وقت لاحق ، وفي هذا المجال ،لانكاد نعثر على كتاب من هذا الضرب كوليم بليك ، وباستثناء مسرحية او مسرحيتين فان جميع المسرحيات التي صدرت في الماضي ، التي نقر بعظمتها الان كانت موفقة في اجتذاب اجيالها الخاصة . على اية حال ، ان كنا لا نواجه هذه المشكلة، فان المشكلة المقابلة تظل قوية التأثير ، محيرة . ففي تاريخ المسرح ، لفتت مسرحيات كثيرة اهتمام الجمهور ، ونالت تقريظا نقديا عاليا ، في حين ان الجمهور والنقاد لم يجدوها جديرة بذلك الاهتمام . واذا ماحكمنا على مسرحية (ماسيدورس) التي طبعت في سنة ١٥٩٨ ، اعتمادا على العديد من طبعاتها فانها كانت تعد من اكثر المسرحيات جدارة بالتثمين في عهد شكسبير، ومع ذلك ، فاننا لا ننظر اليها الان الا باعتبارها تحفة من التحف النادرة . اما (التاجر اللندني) التي اثارت مشاهدي القرن الثامن عشر ، مع كل الاعذار التي نلتمسها لها ، فانها بالكاد تحظى بالاحترام الذي نالته ذات مرة. ومن هنا ينبغي لنا التحذير المتمثل بالصرخة الانجذابية الوجدية (اين خليفة شكسبير الان ؟) هذه الصرخة التي استقبلت بهتافات في الاداء الاول لمسرحية (دوغلاس) في ادنبره . ان هذه الامثلة ليست امثلة استثنائية بل

تمثل المئات من المسرحيات الاخرى • ان المرء لا يستطيع ان يقرأ المقالات التي كتبت في السنوات الماضية ، دون ان يشعر بالاستغراب والمتعة ، بسبب البيانات النابضة بالحياة بصدد ما كان يعد يوما ما من الاعمال العبقرية •

واذن ، من البديهي القول : ان اية محاولة للتقويم والحكم على مناقب الكتابات الدرامية المعاصرة ، لايمكنهما ، في افضل الحالات الا ان يكونا تجريبيتين • ومن جهة اخرى ، فاذا لم يتمكن المعاصرون ، بحكم الصرورة من الحصول على منظور ضروري للوصول الى نتائج مجدية ، لابد من الاعتماد على مساعدة ما ، قدر المستطاع ، لكي نضع الماضي نصب اعيننا بينما نحن مهتمون بالحاضر • وهذا لايعني انه ينبغي لنا ان نقارن المسرحيات الجديدة بالمسرحيات القديمة • ذلك بان مثل هذا الاجراء نادرا ما يحقق احكاما مفيدة • ذلك يعني احيانا ، وربما في اغلب الاحيان ، تمكننا من الحصول على نوع من المنظور الخيالي ، اذا ما اقمنا علاقة سببية بين الاتجاهات العامية للمسرح المعاصر وبين الظروف والاتجاهات العامة التي تتحكم في بعض الفترات المعنية الماضية • المسرح دائما هو حركة ، ودار عرض في أي عهد من العهود قد يكون مختلفا عن أي عهد سابق ، وفي الوقت نفسه ، ان كانت دار العرض كيانا عضويا ، فانها تشارك الكيانات الاخرى في خصائصها • ولذلك يمكن للظروف الراهنة ، ان تفسر وتشخص بالقياس الى الظروف السابقة والاشكال المترتبة عليها •

وفي بحثنا عن الفعاليات الدرامية مابين سنتي ١٩٤٥و١٩٦٢ ، لا باعتبارها كينونة بحد ذاتها ، بل بصفتها جزءا من تاريخ التطور العام للمسرح الانكليزي ، يبدو لنا امران بارزان • الاول ، انه بالرغم من واقع الحرب ، فان الدراميين ، في السنوات التي اعقبت مباشرة سنة ١٩٤٥ واصلوا اعمالهم من حيث ابتدأوا • ان هذا البيان ، قد يقتضي بعض

التعديل ، لان الحرب مابين سنتي ١٩٣٩ و ١٩٤٥ ، لم تضع فجوة رئيسة بين عهدي مابعد الحرب وماقبل الحرب • ومـع ان التعتيمـات وقـذف القنابل ، قد تدخلتا في فعاليات المسارح ، فان التمثيل في هذه المسارح لم يختلف اختلافا كبيرا عن التمثيل الذي سبق سنة ١٩٣٩ • اذ ان كثرة من الدراميين ظلت تكتب المسرحيات على النحو السابق ، اسلوبا ومضمونا، متعقبة ذلك الاسلوب بوضوح وجلاء • ومن هنا ، فـ (الروح الحية) و (رياح السماء) و (السيد بولفراي) و (جاءوا الى المدينة) يمكن ان تعد من توابع هذه الفترة • ومن هنا ، يمكننا ان نقول ، لم يكن للحرب تأثير مباشر واساسي في الاتجاهات العامة للكتابة المسرحية التي تثبتت اركانها في غضون الثلاثينات • ومن الموضوعات الرئيسة ذات العلاقة بالموضوعـات السائدة مسرحية (سقطة تيدولي الشديدة) ــ ١٩٤٣ ــ التي تعالج الغارات الجوية ومسرحية (لاغرفة في الخان) لجون تيمبل ــ ١٩٤٥ ــ التي تتناول مشكلات اخلاء المدن ، ذلك ان هذه الموضوعات جاءت الى الوجود بصورة مفهومة ، ذات صلة بالواقع ، ومع اختلافها في عرضها الموضوعي ، فهي لم تختلف لافي الشكل ولا في طريقة التناول •

اما القضية الثانية التي ينبغي ملاحظتها ، فمثارها ان حركة جديدة من منتصف الخمسينات استطاعت ان تضع المسرح بين قبضتيها ، وحين نرصد هذه الحركة الجديدة بعناية في دور العرض ، في القرن العشرين ككل ، ندرك بغتة ان هذه الحركة اتخذت شكلا مكثفا ومسرعا لتكرار الحركـة الطويلة الامد التي استمرت من سنة ١٩٠٠ الى سنة ١٩٣٠ • من الواضح ان هذا البيان يتطلب كثيرا من التوسع والتوضيح • وقبل ان نوفر لهـا اهتماما اكثر ، يمكننا ان نوجز ، ضمن عنايتنا ، تقدم المسرح في السنوات العشر التي توسطت مابين ١٩٤٥و١٩٥٥ •

تميزت الثلاثينات ، كما رأينا بثلاثة اساليب عامة في كتابة المسرحية تمثل بقايا الدراما الاجتماعية الواقعية التي لاتعنى الان بالمشكلات التي سيطرت على اهتمام غالزورذي وايرفن في بداية القرن ، بل اخذت تميل اكثر فاكثر الى التركيز على الشؤون المنزلية اما التجارب المتنوعة ذات الاساليب التي تنحو منحى خياليا ، كتلك السلسلة من المسرحيات التي كتبها بريستلي فكانت مؤشرات لظهور (مقتلة في الكاتدرائية) و ماعقب (المقتلة) من مسرحيات • ان هذه الاشكال الثلاثة هي الطابع المميز للدراما في العقد الممتدد من ١٩٤٥ الى ١٩٥٥ •

ان المسرحية الواقعية المألوفة ، التي تعنى عادة بالشؤون المنزلية ، استمرت في شعبيتها ، ولو انها فقدت حرارتها ، كما هو واضح • الا ان اغاثا كرستي دفعتها الى انعطافة جديدة بمسرحياتها البوليسية العديدة ، حيث جرى فيها تيار جديد ضم عنصرين هما العنصر (المألوف) والعنصر (الرومانسي) مما اجتذب مؤلفة (ماسة الخان الكبير) وعددا اخر من الكتات المسرحيين • كما ان كثرة من المسرحيات المماثلة كمسرحية (احدهم في الانتظار) ـ ١٩٥٣ـ لاملين وليمز ، جعلت خشبة المسرح مكتظة بالترقب ، والجثث والمخبرين • ثم ان اخرين واصلوا الكتابة وفق هذا الاسلوب بطرائق مختلفة ، احيانا باعادة معالجة الموضوعات القديمة ، واحيانا اخرى باستغلال الظروف المتغيرة كانت مسرحية (وودلي الصغير) من اوائل المسرحيات الجادة التي تتناول الحياة المدرسية ، كما ان ثيمة (الطفل) وجدت لها انصارا متعددين : احد المعلمين يصادق صبيا جانحا ، فيصبح هذا الامر موضوع عقدة في مسرحية (فرح غير مؤكد) ـ ١٩٥٥ ـ لتشارلوت هاستنكز ، كما ان قصة مماثلة يعالجها ر • س • شيريف في مسرحية (التلسكوب) ـ ١٩٥٦ ـ فضلا عن

س • أي • ويبر في مسرحيته (كوني طيبة ، ايتها العذراء الحلوة) ــ ١٩٥٧ــ الذي قدم دراسة نفسية عن فتاة ، جرى الانفصال بين ابيها وامها ، كذلك قدمت عدة دراسات قريبة من هذا المنحى ، قام بها ريجينالد بيكوث فـي (لعبة الطفل) ــ ١٩٤٧ ــ ودبليو تشيثام سترود في (خنزير غينيا) ــ ١٩٤٥ ــ وبنماذج متنوعة في (بني ، ادورد) ــ ١٩٤٧ ــ لروبرت مورلي ونوئيل لانغلي و (صبي ونسلو) ــ ١٩٤٦ ــ لترينس راتيغان و (نسخة براوننغ) ــ ١٩٤٨ــ للمؤلف نفسه •

ان المؤلف الاخير يصح ان يعد من اهم وابرع مناصري الشكل الواقعي، فهو ، في الوقت نفسه قد افصح عن مناقب الدراما النثرية ، وعن قوتهـا المتدهورة • ذلك ان كتاباته ، على التحقيق ، تتميز بالحرارة والحماسة ،ومع ذلك ، او امعنا فيها النظر بعناية لرأينا انها آلية اكثر من كونها عضوية فـ (البحر الازرق العميق) ــ ٩٥٢ ــ مثلا تقدم لنا تنويعا ممتعا للثيمة (المثلثة) حيث ترينا هستير ، زوجة كولير ، وهي تعيش مع ضابط سابق في القوة الجوية الملكية ، اسمه فريدي بيج ، انها مسحورة به ، غير انها تدرك ادراكا غامضا ان الرجل لايحبها في مستواها الذي هي فيه ، غير ان زوجها الذي يتفهمها جيدا ، يصبح ، في الاخير ، موضع ثقتها وعونها • وكالعديد من المسرحيات المبكرة التي من هذا النمط ، فان الرصد الدقيق للنص يوحي بأن المسرحية ، مهما بدت مؤثرة مسرحيا ، فان بناءها يستند الى خطة متعلقة • ان معظـم المسرحيات المثلثة الشعب ، الحديثة ، تقدم لنا خصائص متماثلة ، وهذا امر صحيح ، حتى في اعمال اكثر طموحا ظاهريا من اضراب (العاشق الدمث) ــ ١٩٥٩ ــ لغراهام غرين و (تمرين الاصابع الخمسة) ــ ١٩٥٨ ــ لبيتر شافــر •

ان كثرة من كتاب المسرح الذين ثبتوا مواقع شهرتهم ، استمـــروا يعملون وفق هذه الخطوط ، كما اخذ كتاب اخرون ، في كتابة المسرحيات المختصة بقاعات الاستقبال الحديثة ، ولو ان مثل تلك القاعات لم تكن تحظى بالاهمية التي كانت تحظى بها من قبل • ان كليمنس دين ، تقدم دورا تمثيليا جيدا الممثلة متقدمة في السن ، في مسرحيتها (ثمان في الظل) ـ ١٥٩٩ ـ وفيها نستمع الى اصداء الماضي في سمفونية ثلاثية تتألف من (الرجل العجوز المهيب) والشهود هنا (امرأة طاعنة السن) وابنة قاسية ، تعذب نفسها تتخذ منها الام خادمة لها ، ورجل متشرد لامبال • ومهما تكن الامزجة فقد كتبت هذه المسرحيات على وفقها ، سواء اكانت تميل الى الوثائقية ام الـــى الميلودرامية • وقد اتخذ كل من الكتاب المسرحيين طريقه الخاص به : كما فعل دروتن في مسرحيته (انا آلة تصوير) ـ ١٩٥٤ ـ وجيمس بارش فـــي (رسالة الى مارغريت) ـ ١٩٤٦ ـ وماري هايلي بيل في (ثنائي غنائي بـــين يدين) ـ ١٩٤٥ ـ ودوروثي وكامبل كرستي في (كارنكـــتن) و ٧٠٢ في (صليب فكتوريا) ـ ١٩٥٣ ـ ونورمان كنك في (ظل الشك) ـ ١٩٥٥ ـ ومن بين هذه المسرحيات ، تستحق مسرحيات تشارلس مورغان اهتماما خاصا لمحاولتها ان تطعم الشكل الواقعي بهدف واسع النطاق بعض الشيء • فمسرحية (التيار الوضاء) ـ ١٩٣٨ ـ التي انتجت قبل الحرب بمدة قصيرة ، حاولت اكتشاف حياة الانسانية العاطفية والعقلية ، وقد عرض فيها المؤلف كيف تتدخل العاطفة في عالم العلم المحض • ثم قدم لنا مسرحية حربية بعنوان (خط النهر) ـ ١٩٥٢ ـ التي تعنى بمشكلة الولاءات • وبعد سنتين طلع علينا بمسرحيته (الزجاج الذي يحترق) ـ ١٩٥٤ ـ وفيها رصد لتأثـــير الاختراعات العلمية الحديثة في الروح الانسانية • ان كل هذه المسرحيات مشربة بسطوة قوية على الكلمات ، الا ان تلك المسرحيات جميعا اصابها الاخفاق لانها تعطينا الانطباع بكونها اختمرت وفق الافكار لاوفق المفاهيم الخيالية •

وبين هذه الاعمال عدد كبير من الكوميديات ، الا ان الاسلـوب الكوميدي قدم لنا اقل مما كان متوقعا منه من عطاءات •

ان كثرة كاثرة من امثال هذه المسرحيات مردها مدرسة فيليب كنك وفو كلاند• اما مسرحية (انتبـه ايها الملاح) للكاتـب • (لـ • كاري) او غـيرها ، فلم تستطع ان تنجح للوصول الى ابعد من الجاذبية السطحية كما هي الحال في (المدعي ذو القبعة اللطيفة) ـ ١٩٥٦ ـ لهغ ومارغريت وليمز • على اية حال ، فان كاتبا واحدا استطاع ان يطور شيئا جديدا من الشكل الكوميدي• ففي سنة ١٩٤٢ اثار بيتر اوستينوف اهتمام الجمهور لاول وهلة بدراسته الحساسة للمنفيين الروس ، تحت عنوان (بيت الاسف) واثناء الحرب اضاف الى تلك الشهرة مزيدا من الاهتمام بمسرحيته التي تتناول (الاجيال) بعنوان (انف بانبري) ـ ١٩٤٤ ـ وبعد مايقارب من سبع سنين ، اصدر (حب العقداء الاربعة) ـ ١٩٥١ ـ وهي تتناول حكاية رمزية ، مفعمة بالحيوية ، كمعظم المسرحيات الرمزية التي تسمح بالضحك من الجميع على حد سواء • ففي قصة فنطازية ، يتلهف ضباط انكليز وروس وفرنسيون وامريكيون للاستيلاء على قلعة ، كل منهم على حدة ، لجعل تلك القلعة مقرا للقيادة ، فاذا في القلعة امرأة جميلة اقصى الجمال مسجاة في نعش ، هنا تختلط الفطنة الذكية بالمزاج الفكاهي اختلاطا خاصا • الامريكي يصدر عن ايمانه بالتحليل النفسي والفرنسي عن ثقته بمعرفته بالنساء والروسي من تأكده من فائدة استخدام القوة ، والانكليزي من اهتمامه الكبير بالكلاب • هنا يبدو كل شيء امامنا مرحا لطيفا • هذه الكوميديات الشخصية الرفيعة الشأن تجد لها تعبيرا نموذجيا اوقع تأثيرا في مسرحية فنطازية اخرى بعنوان (رومانوف وجوليت) ـ ١٩٥٦ ـ هنا يوضع حد بين الشرق والغرب ، لينبثق الضحك الموغل في التفكير من حكاية خيالية تمثل التناقض بين عالمين مجزأين بسبب ستار يدعو

للسخرية . وقد اقتفى بعض الكتّاب هذا الاسلوب ، بمختلف الطرائق ، ومع مافي القليل من مسرحيات هؤلاء الكتاب من مآثر ، فان احدهم لم يستطع ان يتحدى او ستينوف . اما المسرحية الاسطورية الفنطازية (اغتصاب الحزام) ـ ١٩٥٧ ـ لبين . دبليو . ليفي فتبين لنا الحاضر السياسي وعلاقته بالماضي المتصور ، وهي ـ في بنائها ، تجرفنا الى عهد سحيق ، شاد اطاره زيوس وهيرا ، أي الى القرون الاربعة التي تمثلها انتصارات الحب والحظ النادرة القديمة . والماضي المتخيل هذا هو الذي يرفد وليم غولدنك بمسرحيته المماثلة بعنوان (الفراشة الصفراء) ـ ١٩٥٨ ـ وبالرغم من العدد المتزايد من المسرحيات الواقعية مما قدم الى المسرح في غضون السنين العشرة وبالرغم من المزيد من الكوميديات الخفيفة ، السطحية ، وتلك المحملة بالافكار ، بما اضفته من مميزات على تلك الفترة ، فانها جميعا استمرار للدراما الشعرية ونماء لها . وبعد انتهاء الحرب مباشرة ، افتتح مارتن براون ، في آب سنة ١٩٤٥ ، مسرح (ميركيوري) على اعتباره (مسرح الشعراء) الذي لم يدم طويلا ، فتأسيسه يمكن ان يعد حدثا مؤثرا ، لانه تسبب في سنة ١٩٤٥ و ١٩٤٦ ، في تزايد المسرحيات الشعرية فقد كتب بيترييتس (القاتل) وهي دراسة نفسية تعالج جنون الرجل الذي قتل (لنكن) كما كتب نكلسون مسرحيته (الرجل العجوز من الجبل) وهي معالجة حديثة لقصة من الكتاب المقدس ، كما اصدر رونالد دنكن مسرحيته (هذا الطريق الى القبر) استنادا الى قصة القديس انطواني ، كما ان آن ردلر تناولت ثيمة دينية بمسرحيتها (مصنع الظل) . وفي الوقت نفسه ، ظل ت . س . اليوت فعالا في هذا المجال . فقد سبق له ان اعقب في سنة ١٩٣٩ (مقتلة في الكاتدرائية) بـ (التئام شمل العائلة) حيث صيغت حكاية اورستيس بتعابير معاصرة . على اية حال ، ليست الحركة من الماضي الى الحاضر هي

التي تميز عمله الدرامي الاول عن الثاني ، ففي (التئام شمل العائلة) قصد الى تلطيف العنصر (الشعري) وهذا امر بديهي ، كما انه واصل تنفيذ قصده هذا للوصول الى مرحلة اكثر تقدما سواء في مقالاته النقدية ام في ممارساته الابداعية • ففي مسرحياته (حفلة الكوكتيل) ـ ١٩٤٩ ـ و (الكاتب المؤتمن) ـ ١٩٥٣ ـ و (السياسي الشيخ) ـ ١٩٥٨ ـ سعى باعترافه الى تطويراسلوب شعري اقرب مايكون للحديث المألوف ، بحيث يبدو احيانا غير متميز عنه •

ان مصائر الدراما الشعرية ، حسب احكام اليوت الناضجة ، يمكن ان تعضد بصياغة الحوار بطريقة تجعل الجمهور غير واع بان مايسمع اليه ، في الواقع ، هو الشعر بعينه •

وعلى الضد من هذا التناول ، يتبدى موقف الشاعر الذي حلق الى اوج الشهرة بعد انتهاء الحرب مباشرة ، واعني به كرستوفر فراي • وقبل اندلاع الحرب اصدر فراي مسرحية دينية قصيرة معتمدا الشعر ، بعنوان (الصبي صاحب العربة) الا انها لم تحظ باهتمام شامل بشكل مباشر •

وبعد انتهاء الحرب بسنة جاءت (العنقاء ذات الزيارة المتكررة) وقد اجتذبت هذه المسرحية الرأي العام المطلوب للاعتراف باسلوبه الشخصي الرائع • ثم تلتها (السيدة ليست للحرق) ـ ١٩٤٨ ـ و (فينوس حين ترصد) ـ ١٩٥٠ ـو (هالة حول القمر) ـ ١٩٥٠ التي استند فيها الى (انوي) وعندئذ ، وعلى حين غرة ، نال الكاتب شهرة واسعة • وعندئذ شرع في كتابة مسرحيات تجريبية مهمة منها : (نوم الاسرى) ـ ١٩٥١ ـ و (الظلام ضياء كاف) ـ ١٩٥٤ ـ و (المعطف الفظ) ـ ١٩٦١ ـ فضلا عن اقتباسه لعمل جيرودو (النمر على البوابات) ـ ١٩٥٥ ـ ميزة فراي تتمثل في جعل مسرحياته تطفو باستمرار على زبد متحرك من الكلمات • اما جاذبية اعماله بالقياس الى الجمهور في مطلع الخمسينات ، فمردها ، بالتوكيد ، واقع مفاده : ان اذان

الجمهور ضجرت مما كان يصدر من نثر متكرر ، معدني الصدى ، ينبعث من المسرحيات الواقعية المألوفة ، حينذاك ، واذا به فجأة يحس بموسيقى جديدة بعض النقاد الان يقولون : ان كلماته فضفافة احيانا ، كأن الشاعر قد اضاع نفسه في (ميلودياته) فكاد ينسى المسرح وفعله ، ومع ذلك ، فان هذه الافاضة في اكثر من طريقة ، حققت ، في الواقع غنى ضروريا للاسهام في العمل المسرحي • ومن خلال هذا الاسهام ، تعلم الجمهور مرة اخرى ان ماهو شاعري لايعني ان يكون امرا باهتا ، لان البهاتة هي التي تتبقى فيما يحيط بذلك الجمهور من واقعية • وفضلا عن ذلك ، فان فراي كلما تقدم في عمله الفني الدرامي ، جعل كلماته اشد ثباتا ، واقرب اتصالا بنماذج اللغة المألوفة ، بينما ظل محتفظا لنفسه بفرصة الحركة نحو اشكال اغنى واشمل •

ان حوار (المعطف الفظ) يوضح ذلك افضل توضيح :

مارشال : وكيف تلقى قلب رئيس الاساقفة ، الهضيم الامر ؟

هنري : انتبه مارشال • لقد تنازلت بما فيه الكفاية • هنا نحن في نورماندي ، مستعدون لنبحر به الى انكلترا كرة اخرى•والله يعلم اني قد اظهرت له احتراما جما • لويس لايستطيع ان يفعل اكثر مما فعلت • لقد امسك مهماز حصانه كي يترجل ، معترفا بان الضعفاء ينبغي لهم ان يخدموا العظماء • اني لا اطلب منه غير ان يعاملني بتقدير مقبول ، امام الرجال الذين يلاحظوننا من اماكنهم • [الرجال واقفون الى وراء • يدخل بيكيت] دعنا نظهر كل مانستطيع من سماحة ، وننسى شجارنا •

بيكيت : انا راغب في ذلك اشد الرغبة •

هنري : الايام التي خلفناها وراءنا كلها توبيخ وتأنيب ،
ان تذكرناها ، في يوم ما •
فسيكون ذلك امرا مؤلما اشد الالم •

اما الايام التي امامنا ، فستضاعف فضائلها ، لو تغلبنا على مامضى .
كان لانكلترا العديد من الملوك قبلي ، بعضهم اعظم مني ، وبعضهم اقل شأنا . كما كان العديد من رؤساء الاساقفة الصالحين المقدسين . تصرف معي كما تصرف اسلافك المقدسون . اني ارضى باقل مايمكن من حسن التصرف .

بيكيت : تأثرت كثيرا بما قلت . ولكن ينبغي الا ننسى ، لو ان اسلافي حلوا كل شيء حلا مرضيا ، لما اضطررنا ان نتحمل تلك السنين الرهيبة ، التي آذت كلا منا .

هنري : ربما . لكن لنتذكر ان العناية الربانية ، هي التي تقرر كل مسار . وكل من يرفض ان يتقدم الى امام ، يسقط في قارعة الطريق .

بيكيت : على الاقل ، آمل ان ابحر معك ، وكلي امل . لان انكلترا ستحتضننا كسعف النخيل بين يديها ، ونحن في الطريق معا الى لندن مرة اخرى .

وهنا نصل الى نهاية العقد الاول الذي اعقب خاتمة الحرب ، حين تبدأ حركة درامية ثانية لتتخذ لها شكلها الخاص . وفي هذه الحركة الثانية حدث توقف طارىء عرقل تقدم الدراما الشعرية . لقد جرت تجارب متفرقة قليلة في كتابة المسرحيات الشعرية ، بصورة متقطعة ، ولكننا عمليا عدنا الى حيث ابتدأنا ، فيما يخص هذا النمط من انماط المسرح . الا ان ذلك لايعني على اية حال ، ان الدراما الشعرية قد تم القضاء عليها نهائيا .

كما يحلو لبعض المتحمسين ان يعتقدوا بذلك ، اننا لو قارنا بين الحاضر والماضي مقارنة ذات ارجحية صحيحة ، لكنا متأهبون لان نجازف بتقديم اقتراح مؤداه : ان الزمن يكاد يكون ناضجا لانبثاق مظاهر تنبىء بجهود الدراما الشعرية المتوقعة .

تتميز سنوات ١٩٥٥ ــ ١٩٦١ بنهوض مباغت للواقعية الجديدة التي تختلف عن الواقعية القديمة والتي تذكرنا ، على نحو غريب ، بالجهــــود الواقعية التي انطلقت في بداية هذا القرن • فكما فعلت مسرحيتا جون فرغسون (الاصفاد) و (رذر فورد وابنه) ومختلف المسرحيات التي صورت حياة الطبقة المتوسطة المتدنية بحيث اثارت ضجة بين سنتي ١٩٠٠و١٩١٥ ، كذلك اثيرت مثل هذه الضجة ، على الاقل ، في بعض المحافل ، بما فعلته مدرسة (المطبخ) في السنوات المتأخرة • ان الخط العام يوازيه خط اخر : ذلك ان القلائل من الدراميين الجدد ، اخذوا يبرهنون عن وعي او بغير وعي انهم ضــد المسرحية الشعرية ودراما (قاعة الاستقبال) وانهم يستغلون الثيمات والاوضاع والشخوص ، التي سبق لها ان وضعت بحرية على خشبة المسرح في السنوات المنصرمة •فالتأثير الذيمارسه خزين (مانتشستر)المسرحي في غضون العقدين الاولين من هذا القرن،انعكس في نفوذ مسرح (الرويال كورت) والى حدما في مسرح (ستراد فورد رويال) ، فقد تم شد ازر الشبان الغاضبين رجالا ونساء • وحين نقرأ ملاحظات (كتاب الطليعة) عن المسرحيات الواقعية الاجتماعية التي تـم انتاجها في اوائل القرن نشعر كأننا نقرأ ملاحظات مماثلة عن المسرحيات التي يجري انتاجها في الوقت الراهن ، ولنضرب مثلا لذلك المقال الذي كتبه ب • د • كامبل الذي نشر في مجلة (المسرح) سنة ١٩٢٩ ، اذ جاء فيه :

النجاح الذي كان من نصيب (نهاية الرحلة) يسجــل اول خطــوة محددة مهمة في تطور الدراما الدعائية ــ وهذا مايذكرنا بما نشر في مجلة (القرن العشرون) سنة ١٩٦١ بصورة لامفر منها :

(ان اول ليلة من تمثيل (انظر الى الوراء غاضبا) لجون اوزبورن في مسرح (رويال كورت) ، بتاريخ الثامن من ايار سنة ١٩٥٦ ، تعد نقطة تحول في تاريخ المسرح البريطاني الحديث) •

اذهلت مسرحية (انظر الى الوراء غاضبا) الجمهور ، باعادتها لمعالجة الثيمة القديمة بصدد فتاة نشأت نشأة كريمة الاصل ، فتزوجت من رجل من غير بيئتها ، هنا استجد توجه جديد ، ونجمت وسيلة معطاة ، افسحت المجال الواسع لقدرات المؤلف المقذعة لتفعل فعلها • ثم ان (انظر الى الوراء غاضبا) اعقبتها مسرحية (المسامر) التي كان المفروض ان تكون رمزية الطابع في سنة ١٩٥٧ ، وقد افادت من تقاليد مسرح المنوعات هذا فضلا عن عرض المشاهد الواقعية ، التي استغلتها مسرحية (شاهد قبر جورج ديلون) — ١٩٥٨ — التي كتبها اوزبورن بالتعاون مع انطوني كرايتن • تكاد تكون المسرحية عملا تقليديا ، باستغلالها الحر لثيمات الكتاب الادورديين ، ولكن تلوينها تلوين غني بما اضفاه عليها اوزبون من انتقادات صاخبة • جاء في بعضها :

(هل نظرت اليهم ؟ هل سمعتهم ؟ انهم يتصرفون ويتكلمون كالكاريكاتيرات ! انهم كاريكاتيرات و هذا مايرعب حقا • ضع ايا منهم على خشبة المسرح • ان احدا لن يحسبهم على نحو جاد ولو للحظة واحدة! انهم يفكرون في الكليشات ، يتكلمون بها ، وحتى يشعرون من خلالها — وهذا ، ياأخي انجاز واي انجاز ! وجودهم كليشة كبيرة يحملونها معهم كالحلزون في بيته الصغير ، انهم يعيشون فيها ويموتون فيها) •

علامات التعجب منتشرة انتشارا كثيفا مابين الاسطر ، بحيث تنتهي الى تيار لا انقطاع له • ثم يصبح هذا التيار فيضانا في المسرحية التي لم يحالفها التوفيق ، تحت عنوان (عالم بول سلكي) — ١٩٥٩ — حيث يخطىء هجوم المؤلف على الجمهور هدفه •

ان مسرحيات اوزبورن هذه شقت طريقا جديدة • فقد اثرت في المسرح بغضبها المقذع ، وذاتها المحورية وتكتيكها المباغت • هذه الخصائص اعاد ارنولد ويسكر انتاجها في مسرحيته (المطبخ) — ١٩٥٩ — التي لم يكتمل نضجها ، ثم في (ثلاثية ويسكر) الطموحة التي تتألف من (حساء الفراخ مع الشعير) و (الجذور) و (انا اتحدث عن القدس) — ١٩٦٠ — ثم مابرح كتاب المسرح الاخرون ان ساروا على النهج نفسه • فكيث وترهاوس وولس هول اصدرا (بلي الكذاب) — ١٩٦٠ — وهي مسرحية وثائقية غير مقنعة كما ان جون مورتيمور اضفى عنصرا من المفارقة الجارفة على مسرحيته (ساعة الغداء) و (اجمع امتعتك اليدوية) — ١٩٦٠ — اما دوريس لسنغ فقد جربت في(لكل بيداؤه) الخاصة —١٩٥٨— مااستطاعت تجربته ، وهي مسرحية تختلط فيها الافكار والمعاني الاضافية الغاضبة • كما قدم ولس هول نسخة جديدة لـ (نهاية الرحلة) بمسرحيته (الطويل والقصير والفارع القامة) — ١٩٥٨ — أما المسرحية التي تحتذي الاسلوب الوثائقي ، المشرب بالفصاحة الارلندية ، فقد كتبها بريندان بيهان تحت عنوان (الشخص الغريب) — ١٩٥٦ — وهي (دراما كوميدية) تجري وقائعها في السجن • ثم ظهرت محاولة اخرى ، تعتمد الوثائق ، واللغة الملونة ، في مسرحية جون اردن (عش كما تعيش الخنازير) —١٩٥٨—ومع التنوع فيالكيان المسرحي ،ظهرت للكاتب نفسهمسرحيته(رقصة العريف مسغريف) — ١٩٥٩ — اما شيلا ديلاني ، فقد جذبت الانتباه بمسرحيتيها (مذاق العسل) — ١٩٥٩ — و (الاسد حين يحب) — ١٩٦٠ — وقد سلك الون اون طريقا مماثلة في (التقدم الى المتنزه) — ١٩٦٠ — اما ستيفن لويس فقد استهدف بلوغ ماوراء النهج الطبيعي بمسرحيته (العصافير لاتستطيع ان تغرد) — ١٩٦٠ — •

هذه المسرحيات والعديد مما يماثلها ، كانت موضع ثناء عدد من النقاد حد التهليل ، كما هلل للمسرحيات الواقعية في اوائل القرن العشرين ، كأن غوركي لم يكن موجودا ليكتب (الحضيض) في سنة ١٩٠٢ • من المؤكد ان صراحة الكتاب الحديثين جلبت الى الخشبة احداثا وايماضات لم يكن من المستطاع ان يسمع بها في الماضي ، الا ان تكتيك المباغتة لم يختلف في الحاضر عن تكتيك الماضي ، من حيث الاساس • فحين ظهرت مسرحية (الطويل والقصير والفارع القامة) اشير اشارات ازدرائية عديدة الى مافي (نهاية الرحلة) من (انفعالية عاطفية) • الا انه ، مما لاشك فيه ، ان هذه المسرحية الحديثة ، تتصدى للعلاقة نفسها بالقياس الى جمهور الستينات ، كما تصدت دراما شيريف بالنسبة الى جمهور العشرينات • فروجر غيليرت يستطيع الان ان يقدم مسرحيته (الشرف الغريب) ـ ١٩٥٨ ـ اذ فيها يعالج الشذوذ الجنسي في المدارس معالجة هينة • اما (المباغتة) التي تنصب على المشاهدين اليوم ، فتكاد تتماثل مع المباغتة التي تسببت في منع عرض (وودلي الصغير) سنة ١٩٢٨ من قبل الرقابة •

فبينما سعى جميع هؤلاء الكتاب ، بطرائقهم الخاصة ، الى العناية بالدراما الواقعية ، مفسرين (الواقعية) بالاشارة الى طبقة الشخوص المقدمة وبطبيعة الرسالة الاجتماعية المتضمنة في الفعل وفيما بين السطور ، وبينما بعض النقاد ، على الاقل ، كانوا يثنون على هذه الحركة ، كانه لم تجد حركات واقعية في السنين المنصرمة بدعوى تطوير (المسرح الصحفي) ، فان الشيء المهم ، ان الكتاب انفسهم سرعان ماوجدوا واقعا مفاده : عدم كفاية الواقعية لما يراد منها • فقد سبق في سنة ١٩٥٩ ، ان ظهرت دلائل بين اعضاء الفرقة الذين زكاهم مسرح (رويال كورت) تشير الى انتباه جديد يولى للامكانات التي تتصدى للثيمة التاريخية • وفي سنة ١٩٦١ لفت مدير

هذا (المسرح) الانظار الى (حركة بعيدة من الطبيعة الحديثة) • وهكذا ، بمعنى من المعاني ، كرر نموذج سني ١٩٠٠ و ١٩٣٥ • كانت المسرحيات التاريخية تكتب ، في ذلك العهد ، بصورة متفرقة ، من قبل كتاب لايوالون كتاب الطليعة ، ومن تلك المسرحيات (الجنوب) — ١٩٥٥ — لجونيان غرين التي تتناول الحرب الامريكية الاهلية ومسرحية (الغروب الطويل) — ١٩٥٥ — لشيريف التي تعالج الفترة الاخيرة من احتلال الرومان لبريطانيا ومسرحيات ذات موضوعات متماثلة من اضراب (روس) — ١٩٦٠ — لرايتغان • على اية حال ، يمكن النظر الى هذه المسرحيات على انها تعود الى تقاليد اقدم عهدا • ومما هو مثير للاهتمام ان اوزبورن عاد ليكتب مسرحية (لوثر) — ١٩٦١ — مطبقا اسلوبه المقذع على شخصية من الماضي ، كما كتب جون وايتنك (الشياطين) — ١٩٦١ — في حين رجع روبرت بولت الى السير توماس مور ليجعل منه شخصية محورية في مسرحيته (رجل لكل الفصول) — ١٩٦٠ — كما عبر عدد من الكتاب الشبان عن نواياهم لاكتشاف احداث الماضي والشخصيات المتعلقة بذلك الماضي •

والاهم من ذلك كله جهود الكتاب الذين انتقلوا من الوسائل الواقعية البينة الى الوسائل الخيالية في بناء المسرحية • فبرنارد كوبس ، مثلا ، تقصد ان يستوحي دراما الفولكلور اليهودي ، في (هاملت من ستيبني غرين) — ١٩٥٨ — و (حلم بيتر بان) — ١٩٦٠ — الاولى مسرحية خشنة لكنها مؤثرة ، فيها كوميديا حزينة مع بعض الاغاني ، وهي تعالج وضع ديفيد ليفي الذي يريد ان يصبح مغنيا شعبيا دون ان تكون له مؤهلات ، كما تتناول شخصية ابيه الغريبة الذي يبدو على وشك الموت كالشبح ، فضلا عن شخص اخر ، اقل جاذبية ، في عالم يماثل بين ماهو مادي واقعي ، وما هو خيالي •

ان ثيمة (الشيخ الرفيع الشأن) التي استغلت كثيرا في الماضي ، ولاسيما في (الحقيقة حول البلاديين) قد تناولها العديد من الكتاب بعد اسباغ لمسات رمزية عليها • فقد اختار انغوس ولسن في (اجمة التوت) عميد كلية جامعية ، سبق له ان احيل على المعاش ، ليصبح شخصية محورية ، مستخدما مسرحيته لتعكس انهيار التقاليد اللبرالية • اما في مسرحية (الحقيقة حول بلي نيوتن) ــ ١٩٦٠ ــ لدوريس ليسنغ ، فان عالما مسنا هو الذي يحتل خشبة المسرح ، وفي هذه المسرحية تبدو العناصر الرمزية اكثر وضوحا • اما جون وايتنغ ، فبعد ان قدم لنا مسرحيته الفنطازية الممتعة (قرش في مقابل اغنية) ــ ١٩٥١ ــ ارفدنا بمسرحيته المتميزة (يوم القديس) ــ ١٩٥١ــ وفيها نجد شاعرا يبلغ الثمانين من عمره ، هو بول ساوثمان ، على اهبـة الانتظار لحفلة عشاء احتفالية ، في اجواء مفعمة بالدلالات الموغلـة في رمزيتها •

يعد وايتنك قصة (يوم القديس) قصة (بسيطة) واذا ما (اطلق عليها لقب الرمزية) فهذا (لايعني اكثر من استخدام الناس ، الاماكن ، الاشياء وحتى الافكار ، والشواهد من الادب ، بينما هذه الامور جميعا لها اهمية شخصية) •

ان هذا القرار قد يصلح لان يكون مؤشرا للتوسع في رصد التطـور البارز الذي واكب المسرح اللاواقعي في عصرنا • مما لاريب فيه ان اكثر الحركات بروزا في تأثيرها ، في الاونة الاخيرة ، هي ما اصطلح على تسميتها بـ (مسرح العبث) • فقد كتب ن • ف • سمبسون مسرحيته اللامعقولة (الرنين المدوي) ــ ١٩٥٧ ــ حيث تبدو على الشخوص امارات ذكاء مضحك حتى في الاسماء ، فالسادة والسيدات ، لايتورعون من الانتساب الى مواد مألوفة كالخردل والفلفل والملح والخل • ثم اعقب الكاتب هذه المسرحية بمسرحية اكثر نضجا بعنوان (البندول ذو المسار الواحد) ــ ١٩٥٩ ــ

التي يمكن ان تعد معالجة فنطازية مكررة للهزلية الكوميدية الامريكية الرائعة (لن تستطيع ان تأخذها معك) • وبالرغم من هفوات هذه المسرحيات فانها تبرهن على مافيها من مزايا كامنة ، اذا ماقورنت بمسرحيات مماثلة كمسرحية نيغيل دينس الهجائية اللامعقولة (بطاقة الهوية) ـــ ١٩٥٦ ـــ و (تكوين مو) ـــ ١٩٥٧ ـــ ان الاسلوب نفسه يعزى ، بطبيعة الحال الى الاجواء نفسها التي انتجت المسرحية التي ثار الجدل الكثير بصددها ، والتي كانت مثار الملل المتكرر بعنوان (بانتظاره غودو) كما هو الامر بالنسبة لمسرحيات (الخادم الاخرس) ـــ ١٩٦٠ ـــ و (حفلة عيد الميلاد) ـــ ١٩٥٨ ـــ و (الغرفة) ـــ ١٩٦٠ ـــ والمسرحية الاشد حيوية (القيم) ـــ ١٩٦٠ ـــ •

ان وجهين من اوجه هذه المسرحيات تقتضيان الاهتمام المباشر ولو انهما يبدوان متناقضين ظاهريا • الوجه الاول : يظهر بوضوح ان بعض المؤلفين يكرسون انفسهم لهذا النوع من الدراما للاسباب نفسها التي اقنعت اسلافهم في الثلاثينات بغية اكتشاف احتمالات الدراما الشعرية • ان محاولة كوب لصياغة تكوين جديد ، انطلاقا من المسرحية الموكلورية الموسيقية تمثل نموذجا لهذا الانطلاق ، والنموذج الاخر يتمثل في ملاحظته على مسرحيته (عش كما تعيش الخنازير) حيث يؤكد انه حين كتبها كان (معنيا اكثر مايمكن بالجانب الشاعري) منه بالجانب (الصحفي) في البناء المسرحي وبسبب هذا الاتجاه فضلا عن الترابط المتأخر المتدرج ، الذي كان ينحو نحو الموضوعات التاريخية المتجددة ، قد لانكون مستغربين ، ان الخطوة الاخرى متوجهة الى الهجوم على الحوار الشعري •

ومن جهة اخرى ، فان الوجه الثاني من هذه المسرحيات يتمثل في المعارضة التامة لهذه النزعة • فـ (الحقيقة حول بلي نيوتن) التي تتمثل فيها الشخصية المركزية ، في انسان مسلوب النطق تماما ، تبين لنا كيف انه ينفق وقته متكاسلا ، وهو يعزف الانغام على قيثارته •

قد قيل بحق ، اننا نجد في مسرحيات هارولد بنتر (القاسم المشترك الاصغر للغة البشرية) • ففي العديد من الاعمال التي كتبها كتاب شبان ندرك ان ثمة محاولة تجري للتنكر لسلامة اللغة نفسها ، ليس في المسرح حسب ، بل في الحياة ايضا • كنا الى الان نزعم ان الانسان يفصل نفسه عن عالم الحيوان بعامة ، من خلال هيمنته على اللغة المنطقية ، من اجل نقل صورة الواقع والمفاهيم العقلية ، ومن خلال سيطرته على اللغة (السحرية) العاطفية المستدعاة بحيث يستطيع ايصال الافكار والمشاعر الى غيره من ابناء جلدته • مهما يكن من امر ، فان التركيز الان يتمثل في الجهـة المضادة تماما ، فالانسان الفرد ، حسب مايجزم به بعضهم ، لاتواتيه الفرصة ، من طريق الكلمات حين يدخل في علاقات مع غيره من الناس • ان عنوان مسرحيـة دوريس ليسنغ (لكل بيداؤه الخاصة) قد يمكن ان يعتبـر ذا دلالـة متميزة اكثر من الفعل المسرحي ذاته • لتطور هذا المفهوم نتيجتان • الاولى جاءت على شكل اقتراح في تعليق وايتنك ، الذي سبق الاستشهاد بـه ، بصدد مسرحيته (يوم القديس) ذلك ان الكثير من (الناس والاماكـن والاشياء لها اهمية شخصية) • الموقف الذي يوحي بهـذا القـرار ، يشكل اساس اعلان بنتر من انه (لايكتب والجمهور في نصب عينيه) وهو ينعكس في دعوى اوزبورن ان الكتاب المسرحيين ينبغي لهم ان يمتلكوا (حريـة فنية كاملة) لئلا (يرضوا الجمهور او النقاد او اي شخص اخر) باستثنـاء انفسهم • ان هذا كله يؤثر تاثيرا مدمرا في جوهر الدراما • فالشاعر الغنائي ان شاء يستطيع ان يتحرك في عالم الاحلام ، الذي يصطنـعه خياله ، فصوره قد تكون (شخصية) او (عامة) • اما الدراما فمن حيث طبيعتهـا الجوهرية ، ينبغي لها ان تصمم من اجل اجتذاب الجمهور ، والكتاب الذين

يكرسون انفسهم للمسرح ، يتوجب عليهم قبول الواقع الذي مفـــاده : ان اللغة العامة (لغة الجمهور) هي وحدها التي تحقق هدف المسرح • ومهماتكن هذه العواقب جادة ، فان عواقب النتيجة الثانية اشد خطورة وخطرا بما لايقاس • ان الادعاء بان وسيلة الكلمات لاتستطيع ان تكون واسطة اتصال بين الناس ، تعني ان العديد من كتاب المسرح والنقاد يسيلون ، بمختلف الطرائق ، للتنكر لاساس الدراما • في سنة ١٩٥٨ انتجت آن جيليكو (رياضة امي المجنونة) وفي سنة ١٩٦١ واصلت التعلق باسلوبها، بأن خطتخطوة اخرى الى امام في مسرحيتها (الحيلة الخادعة) • وفي هاتين المسرحيتين كانت الجمل المعطاة للممثلين تكاد تخلو من المعاني ، وبغية الدفاع عن طريقتها ، اوضحت المؤلفة انها تسعى للتواصل (مع الجمهور من خـلال حـواسه) بتجريد الكلمات من كل قيمها باستثناء الاصوات • اما المؤلفون الاخرون المتلهفون للافصاح عن الوحدة ، واللاشيئية واللامعنى ، فقد اختـــاروا محادثات غير ذات صلة بالموضوع في حوارهم معتقدين انه (فـي عالـم لامعقول ، يكفي نقل الواقع بعناية دقيقة ، لخلق الانطباع باللامعقولية الغريبة) • ناسين ان النقل غير كاف ، وان الدراما بحاجة الى التفسير ، منذ عدة قرون • ركزت مسرحية (الملك لير) على ماهو لامعـقول ، وعابـث ، ومتوحد ، غير انها من خلال استخدام الكلمات ، جعلت الرؤيا رؤيا مفعمة بالمعاني • على اية حال ، ان كانت الكلمات اساسا غير ذي فائدة ، فالاجراء المنطقي يقتضي العمل من دونها وهذا مافعله كتاب اخرون • وهنا يمكن ان نمتلك شاهدا اخر ، يدلنا على الصلات بين عهدنا الراهن وبين الفترة التي ظهر الفلم الصامت فيها ، كأنه ارفع شكل من اشكال الفن بالقياس الى الناس المتحمسين له • يحدثنا ويسكر في (رقاق البطاطس واشياء اخرى) انه (يعمل من اجل التقليل ليس فقط من عدد المشاهد بل ومن الحوار ايضا) ثم يعلن متباهيا (في هذه المسرحية ، لايقال شيء على الاطلاق) • اما الناقد

مارتن اسلن ، الذي خصص دراسة مفصلة عن (مسرح العبث) فيتكلم على (العودة الى العناصر الاصيلة للدراما) حيث يمكن خلق الترقب والتوتر بالاعتماد على المكونات البدائية المحض ، التي سبقت المسرح الادبي . فبالقياس اليه والى الاخرين ، خضعت كلمة (شعري) لتحول غريب وهكذا فان هذا (المسرح السابق للمسرح الادبي) يمكن ان نعادله بـ (طريقة تناول اكثر اصالة بالنسبة الى المسرح الشعري) — أي انه (ذلك النمط من المسرحية الذي تتسطح فيه اللغة وتنتفي المشاعر بقصد وتعمد ، اما العنصر الشاعري فيكمن في قوة الفعل المسرحي نفسها بصفتها صورة شاعرية) . اما روبرت . دبليو . كوريغان ، وهو دارس آخر من دارسي (مسرح العبث) فيعلن : (ان الفكرة الدرامية التي تتخلل (بانتظار غودو) تعني عدم احتمال وجود الدراما بعد الان) . من البديهي ان بعض الكتاب الحديثين ، على الاقل ، يعملون ما في وسعهم ، على نفض ايديهم من هذا الفن .

ان امورا غريبة ، جرت في ثنايا تاريخ الدراما الموغل في القدم ، لكن النسيان اتى عليها . وفي رصدنا لهذه المغامرات القريبة العهد ، لابد لنا ان نلحظ شيئا مهما ، هو الا يكون رصدنا لها بمعزل عما حدث في الماضي بالانفصال عن المبادىء التي تتحكم في خشبة المسرح ككل . من المؤكد ان الكيان المسرحي ، يحتضن اشياء كثيرة غير الدراما ، كذلك من المؤكد ان الممثلين البارعين ، قد يخلقون انطباعات قوية التأثير كوميدية ومؤسية ، باستخدام التمثيل الصامت ، لكننا ، لهذا السبب بالذات لانستطيع ان ننكر ، ان الكيان المسرحي ، من خلال التمثيل الدرامي ، قد وصل الى اوج قوته ، الا انه ينبغي لنا الا نشوش هذه القضية بتطبيق تعابير كتعبير (شاعري) على مجالات ليست لهذه التعابير صلة بها . ثم اننا يجب ان نكون منطقيين : ذلك ان الدرامي اذا ما وجد نفسه عاجزا عن التعبير عن مفاهيمه بالكلمات ، عليه عندئذ ان يفعل شيئا واحدا ، هو ان يتراجع الى وراء تاركا الممثلين ليأخذوا مكانه .

وقبل كل شيء ، لابد لنا من التركيز على العلاقات بين التطورات الراهنة وبين التطورات المماثلة لها في الماضي . فقبل سنين مضت ، اخذت جماعات مثقفة متحمسة تهلل لكل انواع المذاهب والمشارب ، كالتعبيرية والمستقبلية الخ التي ذهبت لحال سبيلها ، بعد ان نالت شيئا قليلا من التقدير الوقتي . وفي الوقت الراهن لايكاد المرء يستطيع ان يتحدث عن كتاب مسرح ، اساتذة في هذا الفن باستثناء بريشت ويونيسكو ، الا وان الدراما مازالت مشغولة باكتشاف مؤلفين جدد ، تبين بصورة وقتية ، انهم في سبيلهم الى تقديم الاجوبة النهائية على الاسئلة المطروحة ، ولكنهم سرعان ماعفوا من هذه المهمة . اما الامر البارز ، في هذا الصدد ، فمفاده : كلما بدا شيء جديد تبين اساسه ، على التعيين ، فاذا بالماضي مصدر ذلك الاساس ، بعد اختباره والتمعن فيه . فمثلا ، الجماعة المنغلقة على نفسها والتي تنكر امكانات الكلام واسطة اتصال بين الانسان والانسان كان لها مؤيدون متحمسون ، تتعالى اصواتهم بصخب وحدة منذ العديد من السنين ، اذ كانت الدادية تمثلهم . بينما استخدام الكلمات من اجل قيمها الصوتية ، لم يفت نظر السرياليين ، فاستغلوا هذه الكلمات منذ ثلاثين سنة على الاقل . اذا ماتصورنا ان الشبان الغاضبين ، في الوقت الراهن ، شبان متفردون ولدوا في مرحلة حضارية ليس لها مثيل من قبل ، فنحن لسنا بحاجة الا ان نرجع باذهاننا الى السنين التي اعقبت سنة ١٦٠٠ مباشرة ، ناظرين الى بداية القرن السابع عشر ، حين تمرد الشبان على التيارات المسرحية السابقة ، فوجدوا موطنهم الروحي في المسارح (الخاصة) فاظهر العديد منهم رغبة في غرس ثيمات (خاصة) كما ان معظمهم استغل الفرص المتاحة لممارسة بلاغة مقذعة ، في حين ان قلة منهم ، احتضنت (الغموض)

الاسلوبي ، باعتباره مثلا اعلى • وفي ملاحظتنا لهذه النظائر ، فان التماثل الذي يصبح اشد اهمية وبروزا ، بغية اعطاء صورة واسعة للمسرح الراهن هو ذلك التماثل بين الاثارات الدرامية التي حدثت في سنتي ١٩٥٦و١٩٦١ وبين تلك التي جرت في سنتي ١٩٠٠ ــ ١٩٣٠ • ان تكرار النمــــوذج السابق ،من طريق النموذج اللاحق ، هو الذي يضفي على الكثير مـــن الدراما (الطليعية) شيئا من الاجواء القديمة النمط ، ولو على نحو يسير انطلاقا من ظهور (انظر الى الوراء غاضبا) وما اعقبها من اعمال •

طبيعي ، اننا حين نذهب في قولنا هذا المذهب ، يتوجب علينا ان نقــر بحرية ، ان الدراما الجديدة تتخذ شكلها الخاص تبعا للاهتمامات والمشاغل والمخاوف العديدة التي تؤثر فينا في الوقت الراهن • فعناوين المسرحيات (وداعا) و (امس) و (الى اللقاء ايها العالم) كل منها يروى قصته الخاصة • مما لاريب فيه ، ان ثمة خطرا داهما يحوم حول كوكبنا • ولذلك ، فمن الممكن ان تقول الانسانية : وداعا ايها العالم ، وللعالم ان يقول : وداعا ايتها الانسانية • ومع ذلك ، ربما ينبغي لنا ان نتذكر ان البشرية منذ عهد نوح قد واجهت مثل هذا التهديد من حين الى اخر • ان التصورات والمخاوف الراهنة ، لاتكاد تختلف نوعيا عن تلك التي واجهتها الحضارة الانسانية في القرن الخامس ، او تلك التي واجهتها بعد عدة قرون باجتياح الموت الاسود او تلك التي الهمت ديكر ، بعد ذلك بمسالخ لندن ، في الشوارع اثناء الوباء • ذلك ان الرمال المستوية ، الوحيدة ، تمتد الى عهد سحيق،لتغطي اثارا جليلة من اثار الماضي • وفيما يخص المسرح ، ان كان مقدرا لحضارتنا ان تتلاشى ، فان على الدراما ، ان تعاني من عصور ظلام طويلة الامــد قبل ان تستدعى الى الوجود من جديد • اما اذا استطاعت حضارتنـا ان

تبقى متمسكة بالوجود ، فمن المؤكد ان كل مايثير الحماسة الحارة سيتغير شكلا ، كما تغيرت كل الموضوعات التي كانت لها صلة بالحماسة السابقة ضمن التقاليد المسرحية . وفي الوقت نفسه يتوجب علينا ان نعترف ان الدراما (الطليعية) قد انجزت الشيء الكثير في السنوات المنصرمة القليلة . ان كثرة من المسرحيات التي كتبت بتأثيرها ، ستبدو ، في المستقبل ، عاطفية انفعالية مفهوما وتنفيذا ، ولكن بعضها على الاقل سيظل ملتصقا بالذاكرة. ذلك ان الخطر الوحيد الذي يداهمها هو الاغتراب عن الجمهور . وحتى في الوقت الراهن ، الذين يتبنون الاساليب (الطليعية) يعترفون بأسى وحزن بان هذه الاساليب لاتجتذب عددا كبيرا من الشبان المشاهدين ، الذين وجهت لهم اساسا ، وبالرغم من الحشود من المتفرجين المترددين لمشاهدة هـذه الاعمال ، في لندن ، على الاقل ، بسبب حب الاستطلاع يبـدو من الواضح ان المسرحيات من هذا النمط لن تزيد من اقبال الجمهور ، ان لم تقلل من اعدادهم . اننا قد نرحب ببعض انجازات هذه المسرحيات ، في حركتها الجديدة ، ومع ذلك ينبغي ان نحافظ على حسن التوازن ، ذلك انه ليس كل شيء جديد في الظاهر هو جديد حقا . وان على دور العرض ان تعتمد على الجمهور ، في الاساس ، وان بعض الاهداف التي تبنتها الحركة الجديدة ، ليست على خلاف مع الجمهور فقط ، بل هي على خلاف مع الدراما والمسرح أساسا .

المحتــــويات

١ ــ الفصل الاول

من البدايات الى شكسبير ٥

٢ ــ الفصل الثاني

الدراما الاليزابيثية ٨٣

٣ ــ الفصل الثالث

الدراما اليعقوبية والكارولينية ١٢٣

٤ ــ الفصل الرابع

دراما العــودة ١٧٧

٥ ــ الفصل الخامس

الدراما في القرن الثامن عشر ٢١٧

٦ ــ الفصل السادس

الدراما في القرن التاسع عشر ٢٦٥

٧ ــ الفصل السابع

الدراما في القرن العشرين ٣٣٣

تصمــيم الغــلاف : نضال الاغــا
الاشراف الفنــي : خضير عباس اللامي
خطــــــوط : عباس البغــدادي

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد
٢٠٨ لسنة ١٩٨٠

دار الحرية للطباعة بغداد

١٤٠٠هـ ١٩٨٠م

الجمهورية العراقية
وزارة الثقافة والاعلام
دار الرشيد للنشر
١٩٨٠

السعر ٥٠٠ فلس

دار الحرية للطباعة - بغداد
توزيع الدار الوطنية للتوزيع